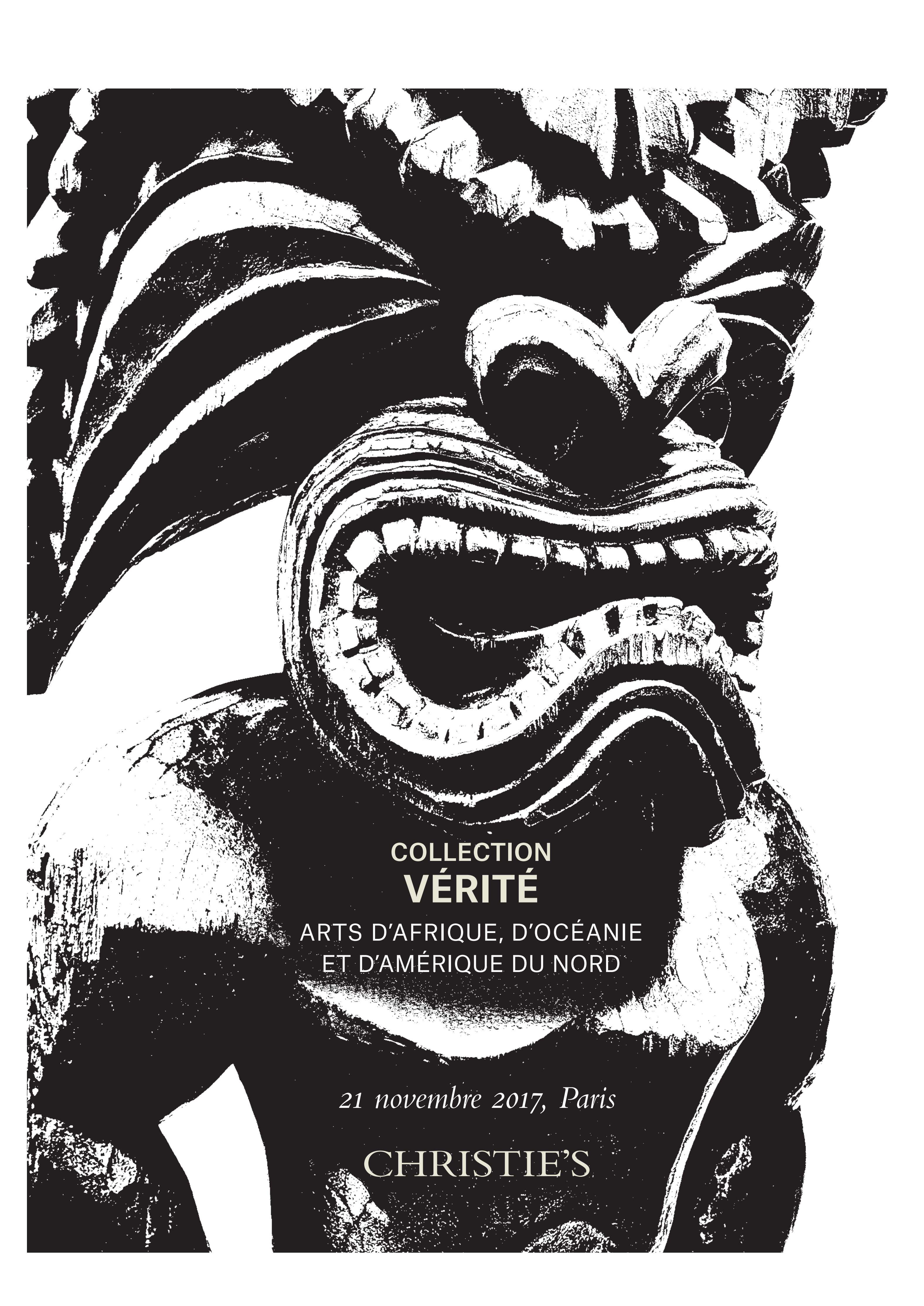


COLLECTION VÉRITÉ

ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE ET D'AMÉRIQUE DU NORD

21 novembre 2017, Paris

CHRISTIE'S

Collection Vérité
Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord

VENTE AUX ENCHÈRES
Mardi 21 novembre 2017, à 15h
9, avenue Matignon, Paris 8e

COMMISSAIRE-PRISEUR
François de Ricqlès

EXPOSITION PUBLIQUE
Mercredi 15 novembre de 10h à 18h
Jeudi 16 novembre de 10h à 18h
Vendredi 17 novembre de 10h à 18h
Samedi 18 novembre de 10h à 18h
Dimanche 19 novembre de 14h à 18h
Lundi 20 novembre de 10h à 18h
Mardi 21 novembre de 10h à 14h

CODE ET NUMÉRO
DE LA VENTE
Pour tous renseignements
ou ordres d'achats, veuillez rappeler
la référence **NEMO - 15341**

IMPORTANT
La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

Première de couverture : lot 153





Consultez le catalogue et les résultats de cette vente en temps réel sur votre iPhone ou iPad

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

Consultez nos catalogues et laissez des ordres d'achat sur **christies.com**



CHAIRMAN'S OFFICE

Christie's France



FRANÇOIS DE RICQLÈS
Président
fdericqles@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 59



GÉRALDINE LENAIN
Directrice Sénior
glenain@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 72 52



ÉDOUARD BOCCON-GIBOD
Directeur Général
eboccon-gibod@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 64



PIERRE MARTIN-VIVIER
Directeur, Arts du 20e siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES
TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS

Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Ilaria Compagnoni
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
Fax: +33 (0)1 40 76 84 47
postsaleParis@christies.com

INFORMATIONS POUR CETTE VENTE

Spécialistes et coordinatrices



SUSAN KLOMAN
Directrice internationale
du département
d'Art africain et océanien
skloman@christies.com
Tél : +1 212 484 4898



BRUNO CLAESSENS
Directeur européen
du département
d'Art africain et océanien
bclaessens@christies.com
Tél : +33 1 40 76 84 06



PIERRE AMROUCHE
Consultant international
du département
d'Art africain et océanien
pamrouche@christies.com
Tél : +44 77 6055 3957



VICTOR TEODORESCU
Spécialiste du département
d'Art africain et océanien
vteodorescu@christies.com
Tél : +33 1 40 76 83 86



CHLOÉ BEAUVAIS
Coordinatrice de ventes
cbeauvais@christies.com
Tél : +33 1 40 76 84 48



NATHALIE
HAMMERSCHMIDT
Coordinatrice de département
nhammerschmidt@christies.com
Tél : +33 1 40 76 83 61

En collaboration
avec ALAIN DE MONBRISON
amonbrison@yahoo.fr
Tél : +33 1 46 34 05 20

Département international

WILLIAM ROBINSON
International Head of Group
Tél: +44 (0)207 389 2370

G. MAX BERNHEIMER
International Head of Antiquities Department
Tél: +1 212 636 2247

SUSAN KLOMAN
International Head of African & Oceanic Art Department
Tél: +1 212 484 4898

DANIEL GALLEN
Global Managing Director
Tél: +44 (o) 207 389 2590

DEEPANJANA KLEIN
International Head of Indian and Southeast Asian
Art Department
Tél: + 1 212 636 2189

MARIE FAIOLA
Business Manager Paris
Tél: +33 1 40 76 86 10

VÉRITÉ, LES DERNIÈRES PÉPITES

Par Pierre Amrouche



Pierre Vérité
dans son atelier,
vers 1925.

Une fois de plus et contre toute attente Claude Vérité, nous offre à la vente ces 198 objets inconnus sauf exceptions.
Cette collection Vérité serait-elle comme le tonneau des Danaïdes ou le rocher de Sisyphe un phénomène toujours recommencé ? Une vis d'Archimède faisant sans fin remonter de l'oubli des objets conservés depuis presque un siècle. On pourrait le croire tant les ventes provenant de cette collection se sont succédées depuis la première vente de 2006, aucune n'annonçant la suivante. L'histoire dira si aujourd'hui nous avons vraiment touché le fond ou si, tel un magicien, Claude Vérité nous réserve encore quelques surprises. Son goût du secret qu'il partage avec son père porte à l'imaginer.
Ce secret Vérité, aujourd'hui légendaire, est caractéristique de l'esprit de ces collectionneurs dans la filiation du Père Goriot de Balzac : conserver précieusement les sources d'approvisionnement et les provenances, et éloigner les importuns, comme ceux cherchant toujours à savoir ce qu'ils possédaient et prompts à faire des offres d'achat séduisantes ! Plus encore cela leur permettait de garder les meilleures pièces, sauf lorsqu'il s'agissait d'un acheteur hors norme tel Joseph Mueller pour ne citer que lui ! Une pensée et un art de collectionner loin des feux de la rampe.

Afrique, Océanie, Amérique, voici l'origine de ces pièces inconnues ; parmi elles une spectaculaire épiphanie en l'occurrence un exceptionnel objet de Hawaï inconnu des spécialistes et probablement né de la même main que la célèbre statue du British Museum reçue de la LMS, London Missionary Society, collectée en 1822. Là encore joue la légende Vérité : si Claude se souvient fort bien avoir toujours vu cet objet chez son père, il ne sait plus exactement quand Pierre Vérité en aurait fait l'acquisition, mais probablement, dans son souvenir, chez Marie Ange Ciolkowska avec laquelle il entretenait des liens commerciaux et amicaux. Cette dernière à la réputation légendaire, était connue depuis le milieu des années trente pour ses trouvailles en Art Océanien. Elle fut associée pendant longtemps à Madeleine Rousseau, autre grande figure du marché des arts primitifs.
Le style Kona, l'essence hawaïenne du bois, et le C14 confirment qu'il s'agit de l'œuvre d'un maître ayant travaillé au début du XIXe siècle à Hawaï ; certains détails techniques de sculptage, visibles seulement par un examen manuel approfondi des deux pièces, renforcent cette attribution. Campé sur ces jambes, le buste projeté en avant, ce dieu guerrier, ou cet avatar royal, nous provoque de son rictus terrifiant.
Autre objet océanien remarquable, disparu depuis longtemps, le Uli noir, rarissime objet visible sur une photo de l'appartement de Pierre Loeb rue Desbordes Valmore en 1929. Cette statue à l'histoire fascinante fut collectée par Kraemer en 1909 et documentée dans ses carnets de voyage.
De l'Afrique, deux objets majeurs sont présents : une marotte kuyu collectée par le célèbre administrateur des colonies Aristide Courtois (cf. *infra*) et une belle figure d'ancêtre Hemba, une des toutes premières connues, exposée pendant *African Negro Art* au Museum Of Modern Art en 1935 et au Cercle Volney en 1955, visible sur une photo de cette exposition reproduite ici p. 9 et sur une très belle photo de Pierre et Suzanne Vérité, dans leur bureau, où se voit aussi le masque de ceinture du Bénin no. 87 de cette vente.
De cet ensemble émergent bien d'autres pièces importantes : le masque Fang *Ngil* avec sa belle étiquette manuscrite le localisant en vieux pays fang en est un exemple, ou le masque Kanak à l'épaisse patine ; et encore un imposant tiki des Marquises et de grandes massues *U'u*, la liste est longue.
L'éventail de cette vente est large, une vente destinée à nourrir la passion des collectionneurs de tous domaines – urbi et orbi – Mali, Guinée, Côte d'Ivoire, Ghana, Bénin, Nigeria, Gabon, Congo, une collection de collections tant les séries y sont nombreuses : masques dan, étriers de poulies de Côte d'Ivoire, objets de l'Ile de Pâques et de Nouvelle-Zélande, et l'exceptionnel ensemble de reliquaires kota. Masques, armes, poteaux, ornements : un inventaire à la Vérité !



Documentation Pierre Amrouche

Pierre et Suzanne Vérité, circa 1960.

IL ÉTAIT UNE FOIS **LA COLLECTION PIERRE ET CLAUDE VÉRITÉ**

Résumé de l'introduction au catalogue de la vente de 2006, par Pierre Amrouche

L'aventure de la collection commence, selon la légende familiale, dans les années 20, quand Pierre Vérité achèterait au Palais Royal son premier objet d'art primitif, non dans une boutique, mais à la Librairie Coloniale, où des coloniaux mettaient des objets en dépôt.

Pierre Vérité n'est pas un néophyte en matière d'art primitif : il a un beau-frère aux colonies, employé au Soudan français par une compagnie coloniale « La Cotonnière » , qui envoie à la famille des cartes postales où figurent des masques, et rapporte parfois des objets de ses tournées en brousse dont il fait peu de cas. En particulier une statuette que Pierre lui demanda de lui faire parvenir. C'était une statuette Baoulé, que Pierre conservera et fera publier plus tard par William Fagg, photographiée par Eliot Elisofon : elle est reproduite sous le numéro 119 dans Sculpture Africaine, 1958 (lot 76).

Né en 1900 à La Rochelle, doué pour les arts, il reçoit de la ville une bourse en 1916 qui lui permet d'entrer à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris, il y restera peu de temps. Le directeur de l'Ecole, Eugène Morand, père de Paul Morand, l'envoie aux Beaux-Arts chez Cormont, le professeur de peinture.

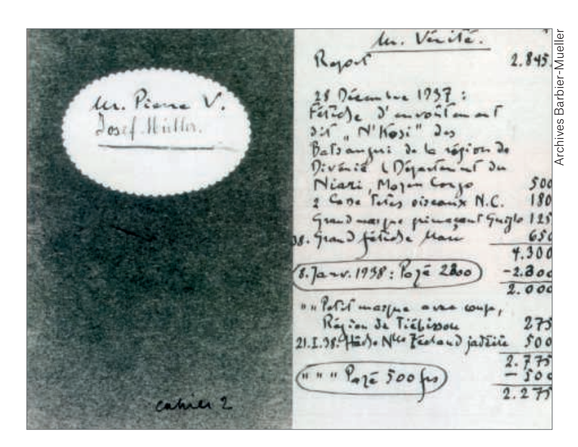
Comme bien d'autres artistes avant lui - Joseph Brummer, Walter Bondy, John Graham, Ernest Ascher etc. - il se met à faire du courtage d'objets d'art, pas seulement d'art primitif, d'archéologie aussi, pour assurer son existence et celle de sa famille. Il s'est marié jeune, en 1923, avec Suzanne Martin, une jeune décoratrice, le couple a un enfant : Claude, né en 1929.

La famille Vérité habitera d'abord La Ruche de 1923 à 1933, haut lieu de l'art de la rive gauche. Il y a là un terreau fertile de collectionneurs en puissance. Tout le monde de l'art, parisien et du monde entier, passe par cette construction un peu vieillotte, à un moment ou à un autre : artistes de la vieille Europe ou des Amériques, marchands, collectionneurs, conservateurs de musées. Il rencontrera ici des amis et de futurs clients fidèles : les frères Lipchitz, Kikoïne, Louis Marcoussis, et bien d'autres.

Au début des années trente ayant réalisé quelques affaires, il quitte la Ruche et s'installe à Montparnasse ; il ouvre au 3 rue Huyghens, en 1934, son premier commerce - répertorié dans le Bottin du Commerce de la même année : « Arnod, art nègre - avec ou à l'instigation du peintre américain John Graham, courtier en art primitif.

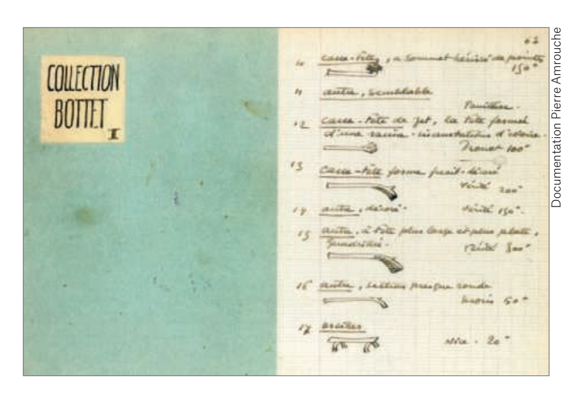
Ils ouvrent en 1937 une nouvelle galerie boulevard Raspail, la galerie Carrefour. C'est là que vont défiler pendant des années les amateurs du monde entier. Dans ce joyeux capharnaüm, moins innocent qu'il n'y paraît, seront proposées aux amateurs des œuvres primitives de tous les continents, africaines certes mais aussi océaniennes et américaines, ainsi que de l'archéologie méditerranéenne et asiatique les autres passions de Pierre Vérité.

Il est régulièrement acheteur dans les ventes Bellier à Drouot : à la vente de mai 1931 il achète neuf lots,



Archives Barbier-Mueller

Couverture et page du carnet d'achat de Josef Mueller, 1937-1938.



Documentation Pierre Amrouche

Couverture et page de l'inventaire manuscrit de Bernard Bottet, vers 1940.

Pierre Matisse et Man Ray sont au nombre des autres acquéreurs. Il est aussi présent à la vente Breton-Eluard de juillet 31. En juin 1932, il assiste à la vente Bellier, Sculptures Anciennes d'Afrique d'Amérique et d'Océanie, où il achète le lot 87, une statuette de l'île Nyas ; les autres acheteurs sont Ratton, Ascher, Schoeller, Lhote, Moris.

Claude Vérité se souvient qu'un jour, vers 43 ou 44, ils furent conviés chez Aristide Courtois - le célèbre Administrateur des Colonies au Congo - qui a rapporté des merveilles. Il cherche des acheteurs, par chance ils sont là, il n'y a plus grand monde sur la place de Paris. Ils se rendent chez le vieil homme et achètent tout ce qu'ils peuvent : 120 pièces du Congo, du Gabon, des masques, des statues, des armes et des tabourets, des ivoires, et les fameuses statues Kuyu multicolores : des chefs-d'œuvre absolus. Il y en a tant qu'ils doivent trouver une charrette à bras pour tout rapporter chez eux. C'est la guerre, il n'y a pas de taxi !

C'est sensiblement à cette époque que son fils Claude se joint au tandem formé par ses parents.

Une période faste s'ouvre pour le clan Vérité : voyages, expositions, publications, vont se succéder sur deux décennies. L'Europe, l'Amérique, l'Afrique Noire et l'Afrique du Nord vont recevoir leurs visites, comme acheteurs ou comme vendeurs.

Les années cinquante apportent de nouvelles rencontres, les Vérité se lient d'amitié avec William Fagg du British Museum ; il leur présente Margaret Webster Plass dont il est le conseiller ; ils lui vendront des objets importants exposés depuis au Musée de Philadelphie. Ils ont de plus en plus de clients collectionneurs en Amérique, certains sont célèbres : Edward.G. Robinson, John Huston, Vincent Price, Anthony Quinn, et bien sûr Helena Rubinstein. Les grands marchands américains : Klejman, Carlebach, et Furman leur achètent des pièces, d'Afrique de l'Ouest en majorité, les musées de New York, Chicago, Berkeley et Milwaukee aussi.

LA PROVENANCE DES OBJETS

La provenance des objets de la collection est rarement mentionnée dans les documents conservés par les Vérité. Ce n'est souvent que par recoupements que l'on détermine certaines origines. Cependant, lors d'un entretien inédit effectué en 1988 par Pierre Vérité et Janine sa belle-fille, des informations précieuses apparaissent, éclairant des pans entiers de la collection. Il était déjà avéré que Pierre Vérité entre 1920 et 1934 entretint des rapports constants avec Paul Guillaume et son entourage

Lors de cet entretien de 88, Pierre Vérité rapporte qu'après la mort de Guillaume - survenue en 1934, soit avant la fameuse exposition de New York de 1935, *African Negro Art*, où furent exposés un grand nombre d'objets de Paul Guillaume - il fut introduit auprès de Domenica Guillaume, future Madame Walter, par l'ancienne secrétaire de Paul Guillaume, Madame Laure. Il eut ainsi l'opportunité d'acquérir un ensemble de statues Fang et de reliquaires Kota, et sans doute aussi, un grand nombre d'objets d'Afrique de l'Ouest.

En revanche, il est certain que plusieurs objets proviennent de Pierre Loeb.

Déçus par les rabatteurs, et peut-être désireux de ne pas être en reste, à l'image d'un Lem au Soudan français ou des Nicaud en Guinée, Pierre et Claude Vérité se lancèrent à leur tour sur les pistes africaines en 1951. Ils vont effectuer, ensemble ou séparément, plusieurs voyages jusqu'en 1954, au Mali et sur ses marches : la Haute-Volta et la Côte d'Ivoire. A l'occasion de ces périples, ils se constituèrent un réseau précieux de correspondants africains, qui vinrent ultérieurement alimenter la galerie Carrefour.



Au 30 rue Delambre, dans l'atelier, vers 1950.



Documentation Pierre Amrouche

Aristide Courtois, administrateur des colonies, à Berberati, RCA, 1936.

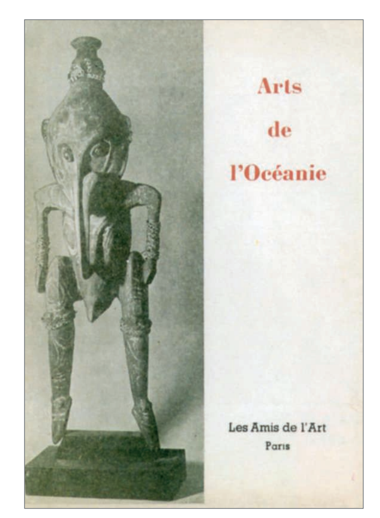
LES GRANDES EXPOSITIONS

La première exposition qu'ils organisèrent, intégralement, eut lieu à Paris en 1951 à la galerie La Gentilhommière, 67 boulevard Raspail, où sous le titre *Arts de l'Océanie*, ils exposèrent 145 objets de leur collection, recouvrant douze régions de Polynésie, de Mélanésie, et de Malaisie. Le catalogue largement illustré, est préfacé par le critique d'art Frank Elgar et par l'ethnologue Maurice Leenhardt. Frank Elgar souligne alors, dans une brillante introduction, que c'est la première fois qu'une exposition uniquement consacrée à l'art océanien a lieu en France ; rappelant que l'exposition du théâtre Pigalle en 1930 ne montrait que quelques pièces d'art océanien au milieu de « sculptures nègres » , il ajoute que : « L'Océanien a déployé dans le dessin, l'ornement, le décor, une liberté et une invention insurpassées » . Cette première exposition, comme d'autres à sa suite, se tint sous l'égide de l'Association des Amis de l'Art, dont l'objectif "social" était manifeste. Quatre ans plus tard en 1955, ils exposent à nouveau leurs objets océaniens, cette fois à la galerie Leleu, 65 avenue Franklin-D.-Roosevelt, sous le titre *Magie du Décor dans le Pacifique*. Le catalogue est préfacé par le Gouverneur Hubert Deschamps, qui dans un texte lyrique intitulé : Le sur-réalisme océanien, exalte : « l'expression la plus variée, la plus déroutante, la plus libératrice, pour nos habitudes, des grandes îles mélanésiennes, où l'humanité de l'âge de pierre montre encore sa ferveur créatrice » . Ici encore, les Vérité prêtent la majeure partie des pièces – 86 - de toutes les régions d'Océanie et de Malaisie.

Toujours chez Leleu avait été exposée, en juin 1952, la collection d'art africain de Pierre Vérité sous

IL ÉTAIT UNE FOIS **LA COLLECTION PIERRE ET CLAUDE VÉRITÉ**

Résumé de l'introduction au catalogue de la vente de 2006, par Pierre Amrouche



Couverture du catalogue de l'exposition
Arts de l'Océanie, Paris, 1951.



Couverture du catalogue de l'exposition
Magie du décor dans le Pacifique, Paris, 1951.

le titre : *Chefs-d'œuvre de L'Afrique Noire*, sous le haut patronage d'Albert Sarrault, président de l'Assemblée de l'Union Française, ami de longue date des Vérité et lui-même collectionneur d'art africain. Préfacé par le critique d'art Bernard Champigneulle, le catalogue comporte 98 numéros et six reproductions où apparaissent pour la première fois des œuvres majeures de la collection Vérité, en particulier le masque double Baoule, le masque " mère " Dan et la statue Chokwe ; la présence de ces reproductions permet à coup sûr d'en dater l'acquisition à une période antérieure, celle où semble-t-il furent réalisés les achats les plus marquants. Bien que non reproduites plusieurs autres pièces importantes sont identifiables ici, dont quatre objets Pahouin, les statues Kuyu, la tête en laiton du Dahomey et encore des objets de Côte d'Ivoire, comme l'oracle à souris, le masque Gouro de l'ancienne collection Fénéon, etc. L'invitation au cocktail d'inauguration est faite par Claude Vérité. Une façon discrète, sans doute, pour Pierre Vérité, d'affirmer alors l'intégration de son fils Claude à la galerie Carrefour. Cette exposition eut un grand retentissement dans la presse, Le Monde, le Figaro et le journal Art, en firent des relations élogieuses, l'article dans Art fut rédigé par le poète surréaliste Benjamin Perret.

A Paris en juin 1954, au Musée des Arts Décoratifs, les Vérité participent à l'exposition *Chefs-D'œuvre de la Curiosité du Monde*, la deuxième exposition internationale organisée par la C.I.N.O.A. Ils prêtent ici dix objets.

En 1954, d'avril à septembre, est organisée à Arles au Musée Réattu, toujours sous l'égide d'Albert Sarrault, une grande exposition d'art africain : *Art Afrique Noire*. Au comité d'honneur figurent de hautes personnalités du monde de l'art et des sciences, comme Michel Leiris et Pierre Guerre, de grands marchands comme Charles Ratton et bien sûr Pierre Vérité ; de jeunes marchands dynamiques sont aussi présents : Olivier Le Corneur et Jean Roudillon. Sur un total de 162 prêts, 83 proviennent de la collection Vérité. Cette exposition marque la fin de la mise en lumière des objets appartenant aux Vérité, lors de toutes celles qui suivirent leur nom comme prêteurs ne figure qu'épisodiquement, remplacé la plupart du temps par la discrète mention : Collection particulière !

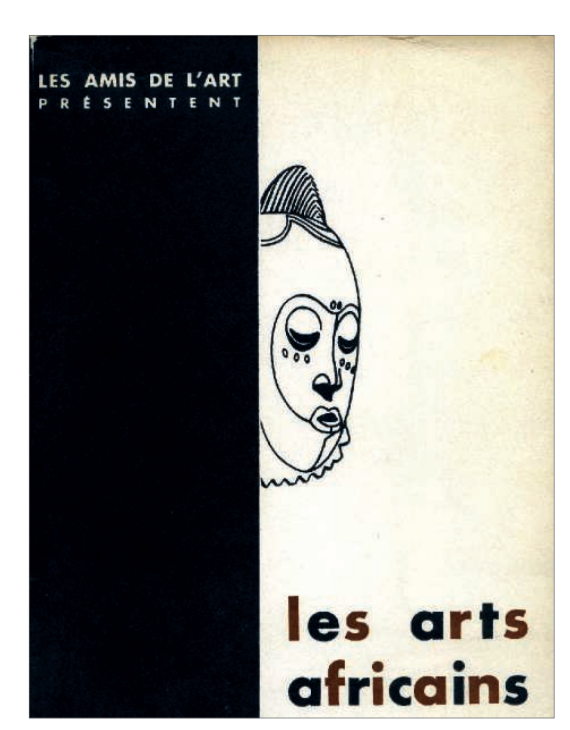
Cette pratique singulière est particulièrement notable au catalogue de la grande exposition *Les*



Claude Vérité - Kolokani, au nord de Bamako, Mali, 1952.



Suzanne et Pierre Vérité, à la galerie Carrefour, vers 1945.



Couverture du catalogue de l'exposition *Les Arts Africains,* Paris, Cercle Volney, 1955.


Vue de l'exposition au Cercle Volney, Paris, 1955.

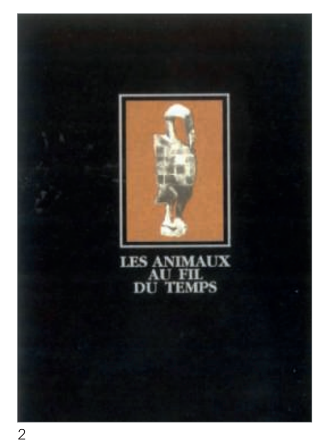
Arts Africains, au Cercle Volney à Paris en juin 1955. Ici le nom Vérité apparaît uniquement pour 95 prêts, alors qu'en réalité ils ont aussi prêté anonymement 161 autres pièces ! Ce qui fait donc des Vérité, avec un total de 256 numéros, les principaux collectionneurs de cette vaste et prestigieuse exposition, qui présentait 327 œuvres en tout. De nombreuses raisons peuvent expliquer cette pudeur nouvelle : désir de pas trop se montrer, malgré une fierté légitime de posséder tant de merveilles, crainte des jalousies omniprésentes dans le petit monde des collectionneurs (tous se connaissent et s'épient), ou encore attitude prudente qui trouvent ses racines dans les origines paysannes de la famille Vérité. Malgré tout, ce stratagème apparaît bien transparent, puisque de nombreux objets exposés ici anonymement, avaient été prêtés sous leur nom quelques temps auparavant. Leur participation discrète, à des expositions et à des publications, se perpétue dans les années suivantes. A la grande exposition de Cannes, 1957, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, organisée par Hélène et Henri Kamer, les Vérité prêtent, à leur nom, dix objets d'Afrique et d'Océanie.
A Besançon au palais Granville, en 1958, ils sont aussi représentés par des objets à l'exposition *L'Art De L'Afrique Noire*, dont le catalogue est préfacé par Michel Leiris. Ils affichent cependant l'étendue de leur collection lors de la publication en 1958 du livre de William Fagg et Eliot Elisofon, *The Sculpture of Africa*, où là encore leur présence est considérable.
D'une façon apparente aussi, en 1960, ils prêtent 19 objets d'Afrique et d'Océanie lors de l'exposition *Résonances des Arts Primitifs*, qui se tint au Cercle Culturel de L'Abbaye de Royaumont, organisée par la galerie Jacques Perron de Paris.
Aux Etats-Unis, en 1960 et 1964, ils prêtent des objets pour les deux expositions *Bambara Sculpture from Western Sudan* et *Senufo Sculpture from West Africa*, organisées par Robert Goldwater au Museum of Primitive Art de New York.
En 1964, ils sont présents très modestement par deux prêts, à l'exposition Afrique - *Cent tribus - Cent chefs-d'œuvre*, organisée sous la responsabilité scientifique de William Fagg, à Paris au Pavillon de Marsan et à Berlin.
En 1966, ils participent au Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar, où ils prêtent deux objets, une marionnette baga, et un tambour Senoufo. Pierre et Claude Vérité feront don de ces deux objets, après l'exposition de Dakar, au Musée des Arts Africains et Océaniens de Paris.
Il faut attendre 1970 pour qu'ils soient présents notablement dans des manifestations. C'est d'abord dans la ville de Sochaux qu'ils choisissent d'exposer à nouveau un vaste ensemble de leurs objets, *La Sculpture en Afrique Noire - principaux centres de style*. De mai à juin cette ville recevra le prêt de 134 pièces importantes, présentées sous un modeste dépliant préfacé par Pierre Vérité - en réalité rédigé par Janine Vérité, sa belle-fille et « petite main », qui a aussi dessiné les plans de l'exposition, traçant avec minutie le dessin de chaque objet à sa place sur un calque. Puis ils participent activement à l'exposition du Musée Rietberg à Zurich, *Die Kunst von Schwarz Afrika*, en 1971, présentée ensuite à Essen, en Allemagne. Leur nom figure au catalogue rédigé par Elsy Leuzinger, une historienne d'art qu'ils connaissent bien, ancienne conservatrice du Rietberg. Entre-temps ils ont fourni les illustrations de nombreuses publications, modestes ou importantes, comme le livre de Pierre Meauzé, conservateur du Musée de la Porte Dorée à Paris, *La Sculpture Africaine*, en 1967.
A l'exposition de Londres, *Manding Art and Civilisation,* organisée au British Museum en 1972, ils prêtent 9 objets, dont leurs fameuses statues Bambara et de belles antilopes *tyi-wara*.

IL ÉTAIT UNE FOIS **LA COLLECTION PIERRE ET CLAUDE VÈRITĖ**

Résumé de l'introduction au catalogue de la vente de 2006, par Pierre Amrouche



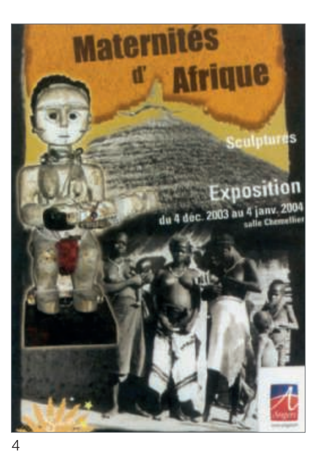
1



2



3



4

Toujours désireux de montrer en province de l'art primitif et de l'archéologie, les Vérité vont déployer une activité considérable, entre 1970 et 2004, organisant plusieurs dizaines de petites expositions, à thèmes ou générales. Citons au hasard, pour l'exemple, quelques-unes unes d'entre elles parmi les plus notables, sachant que cette liste n'est pas exhaustive :

■ *Art de Haute-Volta*, Musée de Laval, 1972, Collection Pierre Vérité.
■ *Les Arts D'Océanie*, Maison des Arts et Loisirs de Montbéliard, juin - juillet 1973, objets présentés par Pierre et Claude Vérité, photographies Claude Vérité.
■ *L'Animal et l'Homme en Afrique Noire*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, mars - avril 1976, organisée par Claude et Janine Vérité, il s'agit d'une exposition - vente.
■ *La Symbolique Africaine*, Galerie Madoura, Cannes, avril - mai 1976, organisée par Claude Vérité.
■ *Sculptures et Masques d'Afrique*, Maison des Arts et Loisirs de Montbéliard, 4ème trimestre 1976, organisée par Claude Vérité.
■ *Arts d'Afrique Arts d'Océanie*, Association Bourguignonne Culturelle de Dijon, Saint Philibert, décembre 1977 - janvier 1978, organisée par Claude Vérité.
■ *La Femme dans l'Art, sculptures éternelles*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, Mairie de Vesoul, Centre d'animation culturelle d'Annecy, exposition itinérante de janvier à septembre 1980, organisée par Claude Vérité.
■ *L'art du Bronze Afrique Europe Asie*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, mai 1980, organisée par Pierre et Claude Vérité.
■ *Antilopes Chi-wara et Portes de Sanctuaires Africains*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, 1983, organisée par Claude Vérité.
■ *Art et découverte du Pacifique*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, 1983, organisée par Claude et Janine Vérité.

1. Couverture de la plaquette de l'exposition *Antilopes Chi-Wara et Portes de Sanctuaires Africains*, Mals, 1953.

2. Couverture du catalogue de l'exposition *Les animaux au fil du temps*, Chalon-sur-Saône, 1985.

3. Couverture de la plaquette de l'exposition *Masques du Monde - Monde du Masque*, Sochaux, 1985.

4. Couverture de la plaquette de l'exposition *Maternité d'Afrique*, Angers, 2003-2004.

■ *Les Animaux au fil du temps*, Centre de Création pour les Enfants en Bourgogne, Chalon-Sur-Saône, novembre - décembre 1985, collection Claude et Janine Vérité.
■ *Masques du Monde – Monde du Masque*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, novembre - décembre 1985, organisée par Claude et Janine Vérité.
■ *Masques du Monde - Monde du Masque*, exposition itinérante, Maison de la Culture de Nevers, Maison des Arts et Loisirs de Montbéliard, Annecy, Bonlieu, de mai à septembre 1986, organisée par Claude et Janine Vérité.
■ *Le Masque et les 5 Mondes*, Maison des Cultures du Monde, Courbevoie - La Défense, janvier 1988, organisée par Claude Vérité. Exposition importante où sont prêtés anonymement 62 objets, certains reproduits dans le beau catalogue.
■ *Maternités d'Afrique Sculptures*, exposition Salle Chemellier, Angers, décembre 2003 à janvier 2004, organisée par Claude et Janine Vérité.
Enfin à partir de l'ouverture de la Fondation Dapper en 1986, puis du Musée Dapper, ils prêteront des objets majeurs à presque toutes les grandes expositions organisées par cette institution, toujours anonymement.

ENTREZ DANS MA FORĖT

C'est par cette expression poétique que Pierre Vérité invitait les visiteurs à entrer dans sa galerie. Affable et souriant, il aimait raconter l'histoire des objets, les compagnons de toute une vie de recherche patiente. Ces forêts de masques et statues avaient toujours constitué son cadre de vie habituel, angoissant et oppressant pour certains, rassurant et familier à ses yeux de poète et d'artiste. Tous ceux qui l'ont rencontré, conservent une forte impression de Pierre Vérité et de sa femme Suzanne aussi.



Jeannine et Claude Vérité, vers 2005



1

ORNEMENT BAMANA
BAMANA ORNAMENT

MALI

Bois
Hauteur : 56 cm. (22 in.)

€1,000-1,500
$1,200-1,800

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



2

SERRURE DOGON
DOGON DOORLOCK

MALI

Bois
Hauteur : 53 cm. (20⅔ in.)

€1,500-2,000
$1,800-2,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



3

PORTE SÉNOUFO

SENUFO DOOR

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 167 cm. (65¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





■ 4

SERRURE BAMANA
BAMANA DOORLOCK

MALI

Bois
Hauteur : 90 cm. (35½ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 5

SERRURE DOGON
DOGON DOORLOCK

MALI

Bois, métal
Hauteur : 27 cm. (10⅝ in.)

€1,500-2,000
$1,800-2,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 6

PORTE SÉNOUFO
SENUFO DOOR

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 170 cm. (67 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,600

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





7

MARIONNETTE BOZO
BOZO PUPPET

MALI

Bois, fibres, métal, tissu
Hauteur : 83.5 cm. (32¾ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



■ 8

MASQUE BOZO
BOZO MASK

MALI

Bois, métal
Hauteur : 80 cm. (31½ in.)

Longueur : 77 cm (30 in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



9

STATUE DOGON
DOGON FIGURE

MALI

Bois
Hauteur : 51 cm. (20 in.)

€8,000-15,000
$9,500-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux *La femme dans l'art – sculptures éternelles*, 1
8 janvier-24 février 1980

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Pierre, *La femme dans l'art – sculptures éternelles*, Sochaux, 1980, fig. 36 (non illus.)

Très belle et ancienne sculpture dont tous les éléments évoquent le style N'Duleri de la région du plateau de Bandiagara (Leloup, Hélène, *Statuaire Dogon*, Paris, 1994).

■ 10

POTEAU TOGOUNA DOGON
DOGON TOGUNA POST

MALI

Bois
Hauteur : 250 cm. (98⅓ in.)

€4,000-6,000
$4,800-7,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



11

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST*, CHI WARA**

MALI

Bois, fibres, métal
Hauteur : 40 cm. (15⅔ in.)

Longueur : 83 cm. (32⅔ in.)

€6,000-10,000
$7,100-12,000

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

12

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST*, CHI WARA**

MALI

Bois, métal
Hauteur : 55.5 cm. (27 in.)

€6,000-10,000
$7,100-12,000

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





■ 13

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST*, CHI WARA**

MALI

Bois, métal
Hauteur : 55 cm. (21⅔ in.)

Longueur : 100 cm. (39⅓ in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Vérité, une passion des cultures, Neuflize OBC, Paris, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008





14



CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST*, CHI WARA**

MALI

Bois, fibres, métal, cauris
Hauteur : 57 cm. (22⅓ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

15

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST*, CHI WARA**

MALI, RÉGION DE KINIAN

Bois, graines, cauris, verre, fibres
Hauteur : 56 cm. (22 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, mai 1983

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, Sochaux, 1983, no. 39 (non ill.)



16

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST,* CHI WARA**

MALI

Bois, fibres
Hauteur : 43 cm. (17 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

 17

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST,* CHI WARA**

MALI

Bois, cauris, perles
Hauteur : 70 cm. (27½ in.)

Longueur : 65 cm. (25½ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, mai 1983

BIBLIOGRAPHIE
Les arts africains, Paris, 1955, p. 35, #12 (ill.)
Vérité, Claude, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, Sochaux, 1983, no. 50 (non ill.)







■ 18

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST,* CHI WARA**

MALI

Bois
Hauteur : 29 cm. (11⅓ in.)

Longueur : 88 cm. (34½ in.)

€15,000-20,000
$18,000-24,000

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

19

CIMIER BAMANA, *CHI WARA*
***BAMANA HEADCREST,* CHI WARA**

MALI

Bois
Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collecté par Claude Vérité entre 1951 et 1954
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, mai 1983

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, Sochaux, 1983, no. 41 (non ill.)

20

MARIONNETTE BAMANA
BAMANA MARIONETTE

MALI

Bois
Hauteur : 62.5 cm. (25 in.)

€30,000-50,000
$36,000-59,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955

BIBLIOGRAPHIE
Les arts africains, Paris, 1955, #59 (non ill.)

Voir Schweizer, Heinrich, *Visions of Grace. 100 Masterpieces from the Collection of Daniel and Marian Malcolm*, Milan, 2014 : p. 36, #8 pour une marionnette similaire, collectée par Frédéric-Henri Lem, de l'ancienne collection Rubinstein.



Helena Rubinstein avec une partie de sa collection d'art africain dans la bibliothèque de son appartement parisien à l'Ile St.-Louis, 1951.





21

OISEAU SÉNOUFO, *SEJEN*
SENUFO BIRD FIGURE, SEJEN

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 145 cm (57 in.)

€15,000-20,000
$18,000-24,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Ces grands oiseaux en bois furent utilisés par la société initiatique du *Poro* laquelle était responsable de l'initiation et de la formation des jeunes garçons Sénoufo, afin de façonner des hommes accomplis aptes à bien s'intégrer dans le collectif. Un villageois non initié serait exclu du village et perdrait ses droits en tant que citoyen. Autrefois, certaines sociétés secrètes masculines du *Poro* dans la région Sénoufo possédaient une grande sculpture en bois d'un oiseau. Cette statue, gardée dans le 'bois sacré', était utilisée dans les rites pour l'admission des initiés à la phase finale de formation. Ils servaient de références symboliques importantes en début et fin des cérémonies. Le bec en arc associé au ventre rond symbolise la fécondité.
La recherche sur le terrain par des chercheurs tels Anita Glaze a cependant démontré qu'outre cette référence sexuelle claire, un paradigme intellectuel plus profond, instruisant les initiés sur la survie physique et intellectuelle du groupe, était également associé à ces oiseaux monumentaux. Un exemple très semblable, provenant peut-être du même atelier, se trouve dans la collection de la Museum Aan De Stroom d'Anvers (AE.1962.0053.0001) ; il fut acheté à Pierre Vérité en 1962.

22

MASQUE BUFFLE BOBO
BOBO BUFALLO MASK

BURKINA FASO

Bois
Hauteur : 55 cm. (21⅔ in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

L'univers des formes – Autres civilisations, Paris, 1960, p. 282, fig. 318
Art Africain/Afrikaanse Kunst, Musée d'Ixelles, 1967, #19

BIBLIOGRAPHIE

Ixelles, Musée d'ixelles, *Art Africain/Afrikaanse Kunst*,
18 aout-11 juin 1967

Voir Leuzinger, Elsy, *Die Kunst von Schwarz Afrika*, Kunsthaus Zürich, Zürich, 1970, p. 56, fig. C6 pour un masque presque identique de l'ancienne collection Delenne.



Au 30 rue Delambre, dans l'atelier, vers 1950.



23

STATUE BAMANA
BAMANA FIGURE

MALI

Bois, métal, cauris
Hauteur : 64 cm. (25¼ in.)

€50,000-80,000
$59,000-94,000

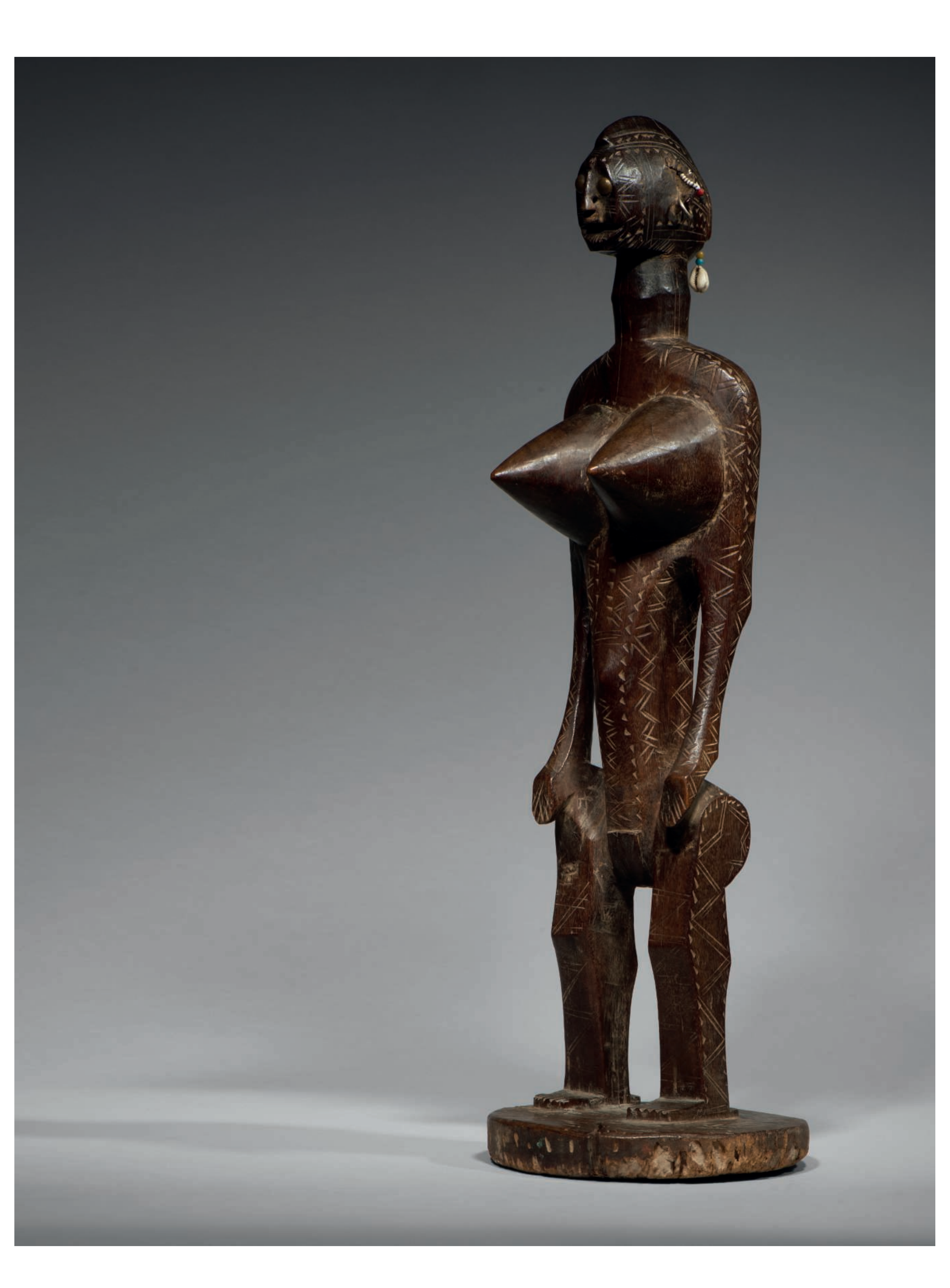
PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Cette sculpture magistrale était utilisée dans les célébrations de la société initiatique *Jo* pour hommes et femmes existant au sein desBamana du sud. Après leur rite de passage, les nouveaux initiés masculins célèbrent leur nouveau statut. Ils visitent les villages voisins qu'ils divertissent avec des chants et des danses apprises lors de l'initiation, et collectent des cadeaux d'argent et de nourriture. Divisés en groupes, chacun se distingue par ses costumes, ses instruments et sa chorégraphie spécifique. Le groupe des forgerons, *numu jo*, est un des plus admirés par le public pour l'utilisation fréquente de la sculpture figurative. Les initiés dansent en tenant la statue ou la disposent à proximité du lieu de danse.
Appelées *nyeleni*ou (petit Nyele « « jolie petite » ou « petit ornement »), nom fréquemment donné à une fille primée, ces statues représentent les qualités idéales des filles nubiles. Le torse mince à l'abdomen gonflé, les fesses proéminentes, les seins en saillie font allusion à la fertilité. Les décorations précisément incisées sur le torse représentent les marques des scarifications traditionnelles portées par des adolescentes Bamana. En affichant une telle figure, un initié annonce en effet son désir de rencontrer des épouses potentielles. Voir Vogel, Susan, *Art/artifact. African Art in Anthropology Collections*, New York, The Center for African Art, 1988, p. 42, pour une statue de l'ancienne collection Charles Ratton, dans la collection du Buffalo Museum of Science (C12758). Voir Colleyn, Jean-Paul, *Bamana. The Art of Existence in Mali*, New York/Zürich/Gent, 2001, p. 146.



Statue Bamana - collection
Buffalo Museum of Science (C12758).





24

MASQUE SÉNOUFO-LIGBI
LIGBI-SENUFO MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois, métal
Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Leleu, *Chefs d'œuvres de l'Afrique Noire*, 12-29 juin 1952

BIBLIOGRAPHIE
Chefs d'œuvres de l'Afrique Noire, Paris, 1952, no. 40 et quatrième de couverture
Trowell, Margaret et Nevermann, Hans, *African and Oceanic Art*, New York, 1968, p. 26

Rare masque d'une ancienneté et d'une patine exceptionnelles dont la sculpture nerveuse est agrémentée de clous de laiton. Selon les spécialistes ce type de masque est lié au culte musulman et interviendrait lors des fêtes de l'*aid el fitr* dans la région de Bondoukou (Boyer, Genève 1993 p.120). Il appartient au *Do*, rituel comprenant toute une série de masques. Cet exemplaire pourrait être un masque *kyemve*, ce qui signifie « la belle jeune fille » ; on peut le comparer à celui du Musée Barbier-Mueller reproduit p.121 dans *Arts de Côte d'Ivoire*, Genève, 1993. Cependant le masque Vérité présente une patine d'usage laquée de meilleure facture.
Dans le catalogue de Leleu, ce masque est décrit comme Baoulé d'influence Sénoufo provenant de la région de Dabakala, cette ville du Nord-Est de la Côte d'Ivoire, dans la vallée du Bandama, est peuplée d'une population Djimini, autre nom vernaculaire attribué aux masques Ligbi.

25

MASQUE SÉNOUFO, *KPELIE*
SENUFO MASK, KPELIE

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 39 cm. (15⅓ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Voir Sotheby's, Paris, 18 juin 2014, lot 41, pour un masque de l'ancienne collection Alfred Richet du même sculpteur. Les traits du visage, l'extrême finesse des modelés, et les courts appendices l'apparentent aussi très étroitement au masque *kpelie* exposé par Charles Ratton en 1935 à la galerie Pierre Matisse à New York (voir Sotheby's, Paris, 4 décembre 2008, lot 135). Le style de la statue sur le dessus peut être lié aux œuvres du "Maitre du dos cambré" (voir Homberger, Lorenz, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, 2015, p. 170, ill. 223-224).





■ 26

OISEAU SÉNOUFO, *SEJEN*
***SENUFO BIRD FIGURE*, SEJEN**

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 167 cm (65⅔ in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



■ 27

MASQUE NAFANA, *BEDUA*
NAFANA *MASK*, BEDU

GHANA / CÔTE D'IVOIRE

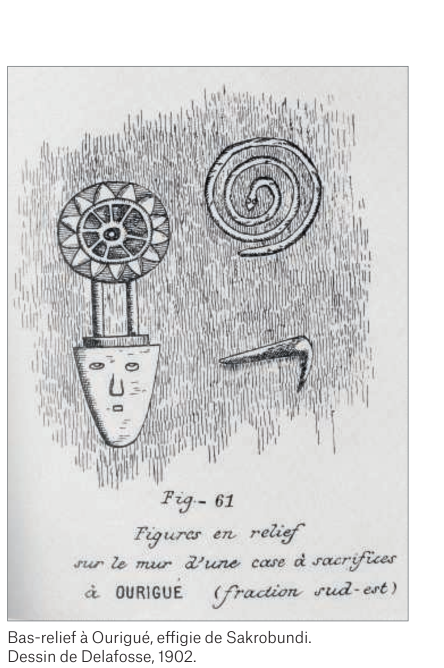
Bois
Hauteur : 256 cm. (100¾ in.)
Longueur : 93.5 cm. (36¾ in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Vérité, une passion des cultures, Neuflize OBC, Paris, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, Vérité, une passion des cultures, Paris, 2008




Bas-relief à Ourigué, effigie de Sakrobundi.
Dessin de Delafosse, 1902.



28

MASQUE DAN
DAN MASK
CÔTE D'IVOIRE

Bois, fibres
Hauteur : 27.5 cm. (10¾ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Voir Fischer, Eberhard et Himmelheber, Hans, *Die Kunst der Dan*, Zürich, Museum Rietberg, 1976, p. 67, pl. 36 pour un masque très similaire de l'ancienne collection Han Coray.

29

MASQUE DAN
DAN MASK
CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 23 cm. (9 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

30

MASQUE DAN
DAN MASK
CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 24 cm. (9⅓ in.)

€12,000-18,000
$15,000-21,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



31

JEU D'AWELE DAN
DAN GAME BOARD

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Longueur : 79 cm. (31 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Voir Fischer, Eberhard et Himmelheber, Hans, *Die Kunst der Dan*, Zürich, Museum Rietberg, 1976, p. 172, pl. 172 pour un jeu d'*awale* similaire dans la collection du Museum für Völkerkunde, Basel (III/10801).





32

MASQUE DAN
DAN MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois, fibres, cheveux
Hauteur : 28 cm. (11 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



33

MASQUE DAN
DAN MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 26.5 cm. (10⅓ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Voir Fischer, Eberhard et Himmelheber, Hans, *Die Kunst der Dan*, Zürich, Museum Rietberg, 1976, p. 99, pl. 71-72 pour deux masques similaires avec des yeux tubulaires, un front protubérant et une grand bouche dentée.





34

GRELOT KRU
KRU BELL

CÔTE D'IVOIRE

Laiton
Hauteur : 23 cm. (9 in.)

€1,500-2,000
$1,800-2,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Voir Barbier, Jean Paul, *Art of Côte d'Ivoire from the collection of the Barbier-Mueller Museum*, Génève, 1993, vol. II, p. 85, fig. 139 pour un grelot similaire.

35

BOITE AKAN, *KUDUO*
***AKAN LIDDED VESSEL*, KUDUO**

GHANA

Laiton
Hauteur : 27 cm. (13⅜ in.)

€5,000-8,000
$5,900-9,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Kuduo, 'coupe des âmes' Akan, en bronze à cire perdue, avec combat d'animaux sur le couvercle (un léopard déchire une antilope). Rosaces et entrelacs jouent sur les surfaces du vase. Ces *kuduo* étaient employés autrefois pour les cérémonies de purification et comme dispensateurs de force pendant la vie, puis placés dans la tombe du défunt, remplis de poudre d'or et d'autres trésors (Leuzinger, Elzy, *Afrique. L'art des peuples noirs*, Paris : p. 114, pl. 21). Voir Loudmer-Poulain, Paris, *Arts Primitis-Collection de M. George Ortiz*, 6 juin 1973. Lot N ; Preston Blier, Suzanne, *Art of the Senses. African Masterpieces from the Teel Collection*, Boston, 2004, p. 86, #25 ; Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 440 ; Cole, Herbert M. et Ross, Doran H., *The Arts of Ghana*, Los Angeles, 1977 : p. 64, fig. 125 pour quatre exemples très comparables.





36

CAVALIER KULANGO SÉNOUFO

SENUFO KULANGO EQUESTRIAN FIGURE

CÔTE D'IVOIRE

Laiton
Hauteur : 13.4 cm. (5 in.)

€500-800
$590-940

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
Voir Schaedler, Karl-Ferdinand, *Earth and Ore. 2500 Years of African Art in Terra-cotta and Metal*, Munich, 1997, p. 140, #233, #235, #236, #237, #238 et #239, p. 241, #240 et #241 pour d'autres cavaliers Kulango de ce type.



37

POIDS À PESER L'OR AKAN
AKAN GOLDWEIGHT

GHANA

Laiton
Hauteur : 8 cm. (3 in.)

€1,000-1,200
$1,200-1,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955

BIBLIOGRAPHIE
Les arts africains, Paris, 1955, p. 50, #131 (ill.)
Elisofon, Eliot et Fagg, William, *The Sculpture of Africa*, London, 1958, p. 58, #56



38

TÊTE FUNÉRAIRE AKAN
AKAN HEAD

GHANA

Terre-cuite
Hauteur : 33.5 cm. (13 in.)

€4,000-5,000
$4,800-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Grande tête sur un cou annelé, le menton orné de trous (pour insérer une barbe ?), les joues et le front scarifiés, les yeux aux paupières en saillie, le nez droit percé de narines. Cf. Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 118, pour une tête comparable.

39

FIGURE DE MATERNITÉ FANTE
FANTE MATERNITY FIGURE

GHANA

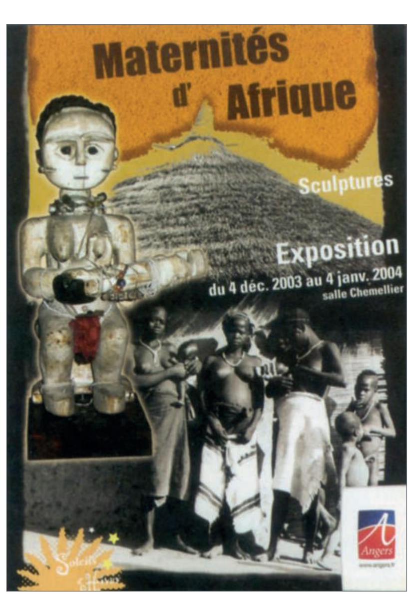
Bois, perles, fibres
Hauteur : 36 cm. (14¼ in.)

€8,000-10,000
$9,500-12,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Maternités d'Afrique, Salle Chemellier, Angers, 4 décembre 2003-4 janvier 2004

BIBLIOGRAPHIE
Couverture de la plaquette de l'exposition *Maternités d'Afrique*, Angers, 2003



Couverture de la plaquette de l'exposition
Maternité d'Afrique, Angers, 2003-2004.





■ 40

MASQUE NAFANA, BEDU
***NAFANA MASK*, BEDU**

GHANA / CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 275.5 cm. (108½ in.)
Longueur : 113.5 cm. (44½ in.)

€7,000-10,000
$8,300-12,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008



41

MASQUE DAN-DIOMANDÉ
DAN-DIOMANDÉ MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois, fibres, métal, tissu
Hauteur : 49 cm. (19¼ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



42

MASQUE DAN
DAN MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois, tissu, fibres, cauris
Hauteur : 71.5 cm. (28 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



■ 43

PORTE BAOULÉ
BAULE DOOR

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 117 cm. (28⅔ in.)

€4,000-8,000
$4,800-9,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*,
3 juin-7 juillet 1955
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux,
Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains,
mai 1983

BIBLIOGRAPHIE

Les arts africains, Paris, 1955, p. 49, #126 (non ill.)
Vérité, Claude, *Antilopes Chi-Wara et Portes de sanctuaires Africains*, Sochaux, 1983, no. 3 (non ill.)
Voir *African Art in Westchester from private collections*, Yonkers, 1971, #96 pour une porte comparable.

■ 44

MASQUE
BAGA-NALU, BANDA

***BAGA-NALU MASK*, BANDA**

GUINÉE

Bois
Hauteur : 150 cm. (59 in.)

€8,000-15,000
$9,500-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





45

MASQUE SÉNOUFO, *KPELIE* *SENUFO MASK*, KPELIE

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 34 cm. (13⅓ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



46

MASQUE SÉNOUFO, *KPELIE*
***SENUFO MASK*, KPELIE**

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 34.5 cm. (13½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



47

MASQUE SÉNOUFO, *KPELIE*
***SENUFO MASK*, KPELIE**

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 34.4 cm. (13½ in.)

€3,000-7,000
$3,600-8,200

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



48

MASQUE YAOURÉ
YAURE MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 33 cm. (13 in.)

€5,000-6,000
$5,900-7,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





49

POULIE GURO
GURO HEDDLE PULLEY
CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 19 cm. (7½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

L'étrier à épaules rondes porte un cou étiré dominé par un visage féminin aux volumes d'une belle rondeur. Répondant à l'importante convexité du front et du crâne, la coiffure striée de petites mèches se prolonge par une grande tresse vers le haut. Ancienne patine et belle ornementation sur l'étrier à fourche.

50

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY
CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 18 cm. (7 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



51

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 20.5 cm. (8 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Cf. Collection Metropolitan Museum of Art, New York (#1979.206.3) pour une poulie vraisemblablement du même sculpteur.



52

STATUE ATTIÉ
ATTIE FIGURE

RÉGION LAGUNAIRE, CÔTE D'IVOIRE

Bois, métal, fibres, perles
Hauteur : 33 cm. (13 in.)

€15,000-20,000
$18,000-24,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Trocadéro, Exposition Internationales de Paris, 1900
Angers, Salle Chemellier, *Maternités d'Afrique*,
4 décembre 2003-4 janvier 2004

Cette exceptionnelle statue Attié fut présentée lors de l'Exposition internationale de Paris au Trocadéro en 1900, dans le pavillon de la Côte d'Ivoire. Felix von Luschan, conservateur du *Museum für Volkerkunde* de Berlin, s'y rendit ; il en tira un reportage sous forme d'un manuscrit accompagné de photographies (conservé à Berlin). L'une d'entre elles (fig. 1), publiée par Bertrand Goy dans *Côte d'Ivoire. Premiers regards sur la sculpture 1850-1935* (Paris, 2012 : p.116, ill. 71) indique « les fétiches exposés proviennent des Baoulé et de Bondoukou » .

Bien que le tissu autour des jambes et plusieurs brins de perles aient disparu, la morphologie spécifique du visage, la position des bras et la présence d'une mèche de cheveux indiquent clairement qu'il s'agit de la statue de la collection Vérité – redécouverte après plus d'un siècle. Contrairement à la majorité des pièces exposées, aucune de ces quatre statues ne fut cédée au Musée d'Ethnographie après l'Exposition de 1900.

La deuxième statue à partir de la droite a récemment réapparu lors de la vente de la collection Blum (Christie's, 19 juin 2014, lot 22). Von Luschan qui, pour la légende sans doute reprise du commentaire général du catalogue raisonné de l'Exposition, a ajouté un commentaire personnel : « Gute alte Stücke » ('bons objets anciens') ; ils ont vraisemblablement été empruntés par Albert Dauby, négociant à Grand-Bassam qui exploitait également des plantations d'acajou et de caoutchouc à Wappou et Bassa, ainsi que propriétaire d'un comptoir à Alépé (au milieu de la région d'Attié). Sa présence dans le pays est attestée dès 1894, où il est enregistré comme administrateur de la Société des mines d'or de l'Indénié. En 1900, lors de l'Exposition, il a prêté plusieurs objets au Comité de Côte d'Ivoire.

Ce type de statuette anthropomorphe, caryatide vivante (ici avec les bras levés fixés), est caractéristique de l'art de la région lagunaire de la Côte d'Ivoire. Pour Monica Blackmun Visonà, ces bras tendus donnaient à cette figure féminine (*nkpasopi*, "femme de bois") une présence énergique et engageante, soulignant sa capacité réputée à se déplacer à travers un village pendant la nuit de sa propre volonté (Visona in *African Art in the Barnes Foundation*, Philadelphia, 2015, p. 172). On peut rapprocher cette statue de l'atelier du "Maître des beaux seins" défini par Visonà dans le catalogue de l'exposition *Afrikanische Meister, Kunst der Elfenbeinküste* (Zürich, 2014 : /, / p. 72).
Ce style se caractérise en particulier par un nez aquilin, des seins en poire et des scarifications signifiées par des chevilles de bois. La statuette de la collection Vérité, par sa vigueur et sa puissance, est à rapprocher de la figure de la collection Scanzi (*op. cit.*, fig. 77), notamment le traitement de la bouche ouverte laissant apparaître les dents. Une deuxième statue, vraisemblablement exécutée par le même artiste, avec la même coiffure mais sans bras, se trouve dans la collection Leyden. En 1949, Pierre Vérité a vendu une autre statue Attié aux bras levés au Dr. Girardin, actuellementdans la collection du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (A.M. 305).



Fig. 1



53

53

POULIE GOURO
GURU PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois

Hauteur : 18 cm. (7 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,600

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

54

POULIE GOURO
GURU PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois

Hauteur : 21 cm. (8.1/4 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,600

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



54

55

CUILLÈRE YOHOURÉ
YAURE SPOON
CÔTE D'IVOIRE
Bois
Hauteur : 22 cm. (8.2/3 in.)
€600-800
$720-960

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris


56

56

CUILLÈRE BAOULÉ
BAULE SPOON
CÔTE D'IVOIRE
Bois
Hauteur : 24 cm (9.½in.)
€600-800
$720-960

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris


55



57

CUILLÈRE ET FOURCHETTE BAOULÉ
BAULE SPOON AND FORK

CÔTE D'IVOIRE

Baule
Hauteurs : 22 cm. (8⅔ in.)

€1,000-1,500
$1,200-1,800

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





N°58

POULIE DJIMINI
DJIMINI PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois

Hauteur : 20 cm. (7¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,600

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

59

POULIE SÉNOUFO
SENUFO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois, métal
Hauteur : 15 cm. (6 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
Rare poulie de métier à tisser représentant un masque *kpélié*. Cf. Sotheby's, New York, *Collection Frieda and Milton Rosenth*al, 14 novembre 2008, lot 7, pour une poulie similaire de l'ancienne collection Helena Rubinstein.





60

MARTEAU DE GONG BAOULÉ, *LAWLE BAULE GONG BEATER*, LAWLE

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 24 cm. (9½ in.)

€600-800
$710-940

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Ce type d'idiophone « tiendrait son nom *lawle, laouré, laoulé* ou *ndaouli*, d'une divinité Baoulé liée au culte des jumeaux : il était autrefois un des principaux attributs des chefs traditionnels dont il servait à annoncer les déplacements, particulièrement dans les cérémonies rituelles et les funérailles » (*Corps sculptés, corps parés, corps masqués - chefs d œuvre de Côte-d Ivoire Broché*, Abidjan, 1985, p. 198).

61

MARTEAU DE GONG BAOULÉ, *LAWLE BAULE GONG BEATER*, LAWLE

CÔTE D'IVOIRE

Bois, fibres
Hauteur : 22.5 cm. (8⅔ in.)

€600-800
$710-940

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

« Souvent le marteau reproduit en réduction le masque de *guli* à tête de buffle, un des plus grands masques Baoulé (...). Ne dansant que la nuit, interdit aux femmes, ce masque a pour fonction de chasser les mauvais esprits et de paralyser le pouvoir des sorciers. » (*Corps sculptés, corps parés, corps masqués - chefs d œuvre de Côte d'Ivoire Broché*, Abidjan, 1985, p. 198)





62

POULIE BAOULÉ
BAULE HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois, métal
Hauteur : 21.5 cm. (8½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Poulie surmontée d'une tête d'éléphant. Voir Morigi, Paolo, *Raccolta di un amatore d'arte primitiva*, Kunstmuseum Bern, 1980, p. 162, #165 et collection Metropolitan Museum of Art (1978.412.289) pour deux poulies similaires.

63

POULIE BAOULÉ
BAULE HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois, métal
Hauteur : 22.5 cm. (8⅔ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Poulie surmontée d'une tête d'éléphant. Cf. Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 397, également avec des oreilles circulaires ornées de deux visages humains en relief.





64

CUILLÈRE GOURO
GURO SPOON

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 18.5 cm. (7¼ in.)

€600-800
$710-940

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

N°65

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 20,5 cm. (8 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris







66

CUILLÈRE GOURO
GURO SPOON

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 20.5 cm (8 in.)

€600-800
$710-940

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

67

POULIE BAOULÉ
BAULE HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 19 cm. (7½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Poulie surmontée d'une tête d'éléphant. Cf. Robbins, Warren M. et Nooter, Nancy Ingram, *African Art in American Collections, Survey 1989*, Washington, 1989, p. 189, #401 pour un exemple similaire.

68

MASQUE *KPAN PLÉ* BAOULÉ
BAULE KPAN PLÉ *MASK*

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€60,000-80,000
$71,000-94,000

PROVENANCE

Ancienne collection de la Comtesse de Béhague, Paris
Etude Maurice Rheims (expert Jean Roudillon), Nice, 1956, lot 20
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Banque Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin – 4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE

Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

Beau masque portrait aux traits stylisés et à la belle patine ancienne.





69

POULIE SÉNOUFO
SENUFO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 20 cm. (7⅓ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les Arts Africains*, 3 juin-7 juillet 1955

BIBLIOGRAPHIE
Les Arts Africains, Paris, Cercle Volney, 1955, #21
Surmontée de deux têtes de calao abstraites, l'extrémité du bec reposant sur des échelles. Il s'agit de la seule poulie de métier à tisser avec cette iconographie connue.

70

MASQUE LOMA YOHOURÉ
YAURE* LOMA *MASK

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 43 cm. (17 in.)

€6,000-8,000
$7,100-9,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Figure de masque raffiné de style classique surmonté d'un cimier animalier complexe composé d'oiseaux, calaos ou pique-bœufs (Boyer, 1993). Ce masque appartient probablement à une société masculine, le *Jé,* qui organise les funérailles des hommes.







71

POULIE BAOULÉ
BAULE HEDDLE PULLEY
CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 23 cm. (9 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

BIBLIOGRAPHIE
Elisofon, Eliot et Fagg, William, *The Sculpture of Africa*, London, 1958

Voir Sotheby's, New York, 25 mai 1999, lot 49, pour une poulie similaire de l'ancienne collection Rasmussen, et Christie's, Londres, *The Meulendijk Collection of Tribal Art*, 21 octobre 1980, lot 35, pour un autre exemple comparable.

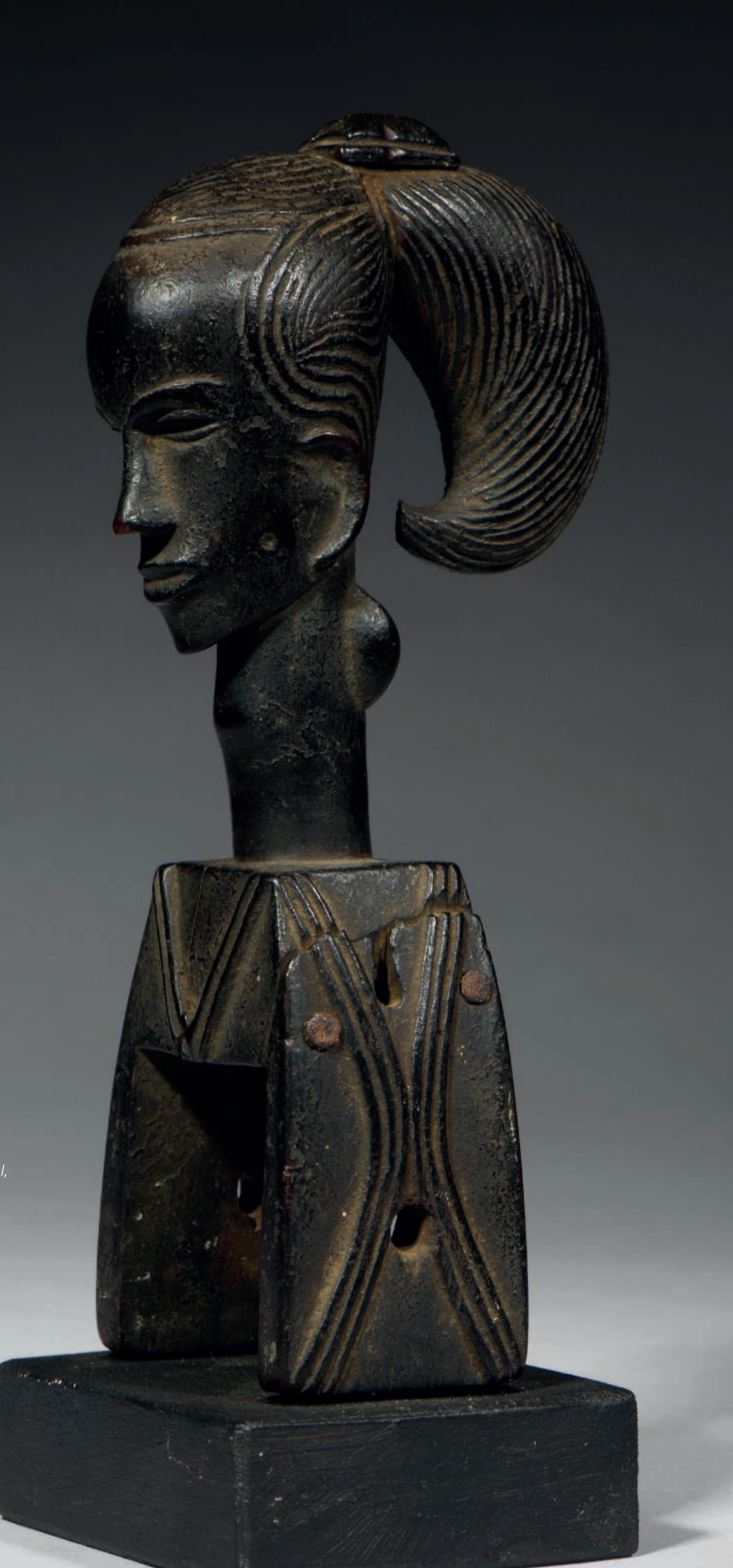
72

POULIE BAOULÉ
BAULE HEDDLE PULLEY
CÔTE D'IVOIRE

Bois, perles
Hauteur : 18.5 cm. (7¼ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



73

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois, métal
Hauteur : 17.5 cm. (6¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Très belle poulie Gouro avec des réparations indigènes et une épaisse patine d'usage. Voir Sotheby's, New York, *Collection Frieda and Milton Rosenthal,* 14 novembre 2008, lot 6, pour une poulie similaire de l'ancienne collection Helena Rubinstein.



74

SINGE BAOULÉ
BAULE MONKEY FIGURE

CÔTE D'IVOIRE

Bois, tissu
Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€15,000-20,000
$18,000-24,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Si éloignées du canon artistique raffiné et délicat des masques et statues Baoulé, ces statues simiesques ne ressemblent à aucun autre objet de la culture Baoulé. Leurs appellations, les pratiques et les croyances associées à ces 'singes' étaient diverses, idiosyncratiques, et, surtout, secrètes. Ces figures furent produites en nombre bien plus restreint que les autres types de sculptures créées par les artistes Baoulé. Ces effrayants porteurs de coupe hébergeant des forces invisibles tant maléfiques que bénéfiques servaient leur communauté par l'intermédiaire de devins. Du fait de leurs pouvoirs ambivalents, ces statues devaient être vénérées régulièrement. Un élément morphologique essentiel de cette statuaire réside dans la coupe placée dans les mains de la figure, destinée à recevoir des sacrifices fréquents. Ce singe est sculpté avec maîtrise : ses yeux ovales aux pupilles apparentes sont enfoncés dans leurs orbites ; sa bouche ouverte, sa langue et ses dents sont sculptées avec soin. Le museau prognathe est horizontal. Façonnée à l'image d'un babouin, cette gueule montre des canines larges et pointues. Un renflement arrondi à l'extrémité de la mâchoire évoque les abajoues de l'animal. Le torse suggère une conformation animale ; les longs bras rappellent ceux des singes. Leur partie supérieure est attachée au torse. Les mains sont sculptées avec beaucoup de détail, démontrant la maîtrise du sculpteur. Un pagne de coton indigène masque la zone génitale. Cette statue de singe jusqu'à maintenant inconnue représente un ajout important au corpus limité. Voir Vogel, Susan, *Baule : African Art, Western Eyes*, New Haven, 1997, p. 235, pour un exemple vraisemblablement du même atelier.



75

STATUE BAOULÉ
BAULE FIGURE

CÔTE D'IVOIRE, STYLE DE SAKASSOU

Bois, perles, tissus
Hauteur : 35 cm. (14 in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

La jeune femme au corps peint est assise sur un petit siège aux pieds droits. La finesse des traits est représentative du style de cette région baoulé de Sakassou.



76

STATUE BAOULÉ
BAULE FIGURE

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 48 cm. (19 in.)

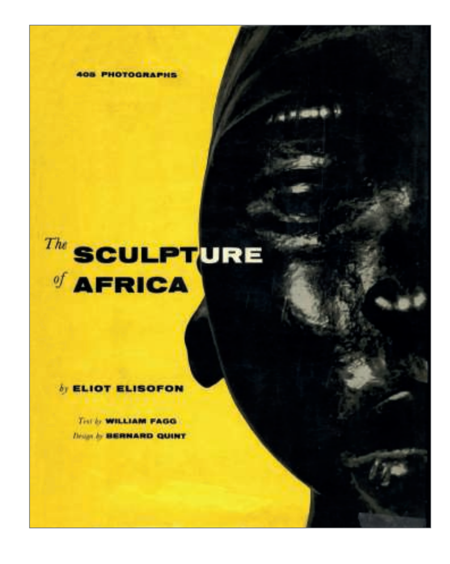
€5,000-7,000
$5,900-8,200

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955
Angers, Salle Chemellier, *Maternités d'Afrique*, 4 décembre 2003-4 janvier 2004
Paris, Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
L'Art Nègre, Présence Africaine, Paris, 1951 : #3
Les arts africains, Paris, 1955, p. 48, #118 (non ill.)
Elisofon, Eliot et Fagg, William, *The Sculpture of Africa*, London, 1958, p. 96, #119
Maquet, Jacques J., *Afrique. Les civilisations noires*, Paris, 1962, p. 86
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

Ceci est le premier objet d'art africain dont Pierre Vérité fit l'acquisition.





77

FIGURE DE MATERNITÉ BAOULÉ
BAULE MATERNITY FIGURE

CÔTE D'IVOIRE

Bois, fibres, tissus
Hauteur : 41.5 cm. (16¼ in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, *La femme dans l'art – sculptures éternelles*, 18 janvier-24 février 1980

BIBLIOGRAPHIE

Vérité, Pierre, *La femme dans l'art – sculptures éternelles*, Sochaux, 1980, fig. 41 (non illus.)

Cette statue a été réalisée par le Maître dit 'Vérité'. Selon Bernard de Grunne dans le catalogue de l'exposition *Les Maître de la sculpture en Côte d'Ivoire* (2015) au Musée Rietberg, son style est caractérisé par le naturalisme des traits du visage finement ouvragés, la présence de séries des bracelets, et une barbe ou une coiffure réalisées à partir de fibres tressées. Le Maître Vérité aurait été actif entre en 1880 et 1910. De Grunne a identifié huit œuvres attribuées à cette main ou atelier – ici, cette statue peut certainement être ajoutée au corpus nommé. Les autres exemplaires sont : Collection Vérité (vente 17-18 juin 2006, lot 164) ; ancienne collection Leloup (*op. cit.*, fig. 119) ; The Menil Collection, Houston inv.CA63036 ; ancienne collection Furmann (*op. cit.* figure 121) ; ancienne collection Van Oosterom, (Christie's, 15 juin 2010, lot 30) ; ancienne collection Vlaminck (Bellier, 1er juilliet 1937, lot 14) ; et un autre encore de l'ancienne collection Vlaminck et Marceau Rivière, (Hourdé, *Passeurs de Rêves*, 2016 : no. 3) ; et American Museum of Natural History, inv. 90.2/6758.



78

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 23 cm. (9 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

La grande particularité de cet étrier de poulie de métier à tisser réside dans le fait que la tête anthropomorphe est surmontée par une tête zoomorphe, vraisemblablement un oiseau. Voir Sotheby's, New York, 29 avril 1983, lot 16, pour une poulie similaire surmontée par un quadripède de l'ancienne collection Harold Rome.



79

POULIE GOURO
GURU HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Belle poulie Gouro classique présentant un étrier épais surmonté d'une tête juchée sur un long cou. Une coiffure caracteristique de l'ethnie est représentée.



80

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 28 cm. (11 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



81

POULIE GOURO
GURO HEDDLE PULLEY

CÔTE D'IVOIRE

Bois
Hauteur : 14.5 cm. (5⅔ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



■ 82

POTEAU YOROUBA
YORUBA POST

NIGERIA

Bois
Hauteur : 190 cm. (74½ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

83

TERRE CUITE AFRICAINE
AFRICAN TERRACOTTA STATUE

Terre cuite
Hauteur : 27 cm. (10⅔ in.)

€1,000-1,500
$1,200-1,800

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





84

MASQUE IGBO
IGBO MASK

NIGERIA

Bois, verre, métal
Hauteur : 62.5 cm. (25 in.)

€5,000-6,000
$5,900-7,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



85

TÊTE DE REINE MÈRE
QUEEN MOTHER'S HEAD

ROYAUME DE BÉNIN, NIGERIA

Laiton
Hauteur : 46 cm. (18 in.)

€30,000-50,000
$36,000-59,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955
Pau, Musée des Beaux-Arts, *Sculptures de l'Afrique Noire*, décembre 1961-janvier 1962

BIBLIOGRAPHIE

Les arts africains, Paris, 1955, p. 59, #206 (non ill.)
Sculptures de l'Afrique Noire, Pau, 1961, p. 33, #136, pl. II
Roudillon, Jean, *L'art nègre*, in : Plaisir de France, no. 333, année 32, Paris, 1966, p. 50, #1

Ces têtes commémoratives de reines Edo apparaissent au XIVe siècle jusqu'au milieu du XIXe. Elles étaient installées sur des autels d'ancêtres royaux avec d'autres objets (cloches, haches, sculptures, etc.). Non seulement les têtes sont commémoratives des défunts, mais encore reliquaires de leur âme. Le capuchon sphérique et le col fait de perles de corail sont caractéristiques. Dès le XVIe siècle, les têtes en laiton étaient ornées de défenses en ivoire sculptées et contenues dans l'orifice occipital sur le haut de la tête. Une coiffure en chignon couverte d'une résille de perles de corail est posée sur la coiffure haute et pointue. Le style de cette tête correspond aux premières années du XIXe siècle. Cf. Szalay, Miklos, *African Art from the Han Coray Collection 1916-1928*, p. 92, fig. 39 pour une tête de reine mère similaire (inv. # 10002). D'autres têtes de ce type particulier se trouvent dans les musées de Leiden (1164-2), Vienne (64.698) et Munich (98.41).

86

PLAQUE
REPRÉSENTANT UN GUERRIER
PLAQUE WITH WARRIOR

ROYAUME DE BÉNIN, NIGERIA

Laiton
Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

€60,000-80,000
$71,000-94,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, *La sculpture en Afrique Noire*, 23 mai-28 juin 1970
Paris, Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
Les arts africains, Paris, 1955, p. 58, #201 (non ill.)
Vérité, Pierre, *La sculpture en Afrique Noire*, Sochaux, 1970 : #97bis (non ill.)
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

Les plaques en laiton en ronde-bosse étaient des éléments décoratifs d'architecture. La figure représentée sur cette plaque est un dignitaire tenant une lance et une épée - emblèmes de l'état - dans les mains. Ses vêtements indiquent son statut élevé, de même que son chapeau, son collier couvrant le menton, le collier aux griffes de léopard et la cloche de bronze. Cette combinaison d'ornements spécifiques (chapeau conique, lance, épée, collier, cloche) et cette tunique très particulière est réservée à un corpus très restreint de plaques connues. Une plaque de l'ancienne collection Jay C. Leff fut publiée par Augustus Henry Lane-Fox Pitt-Rivers dans *Antique Works of Art from Benin, collected by Lieutenant-General Pitt-Rivers* (Londres, 1900, pl. 19, nos. 113-114). Dans la collection du British Museum se trouvent deux autres plaques plus complexes ornées d'un personnage central aux mêmes attributs (Af1898,0115.59 et Af1898,0115.60, avec bouclier). Décrivant une 4ème plaque similaire dans la collection du Musée de Berlin (III.C.8209), Felix von Luschan décrit cette tunique comme 'une robe de plume' (*Die Altertümer von Benin*, Berlin, 1919, pl. 14) . Cette tenue spécifique faisait probablement référence à un guerrier bien particulier.



Plaque publiée dans Augustus Henry Lane-Fox Pitt-Rivers dans *Antique Works of Art from Benin, collected by Lieutenant-General Pitt-Rivers*, Londres, 1900, pl. 19, nos. 113-114.



87

MASQUE DE CEINTURE
BELT MASK

ROYAUME DE BÉNIN, NIGERIA

Laiton, fer
Hauteur : 22 cm. (8⅔ in.)

€12,000-18,000
$15,000-21,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

En forme de visage humain, la barbe composée de dix silures, le nez en forme de "t", les yeux en forme d'amande dont les pupilles sont insérées de clou de fer, le tout sous une coiffure ajourée évoquant des perles de corail.



Détail d'une plaque de la collection du Metropolitan Museum of Art (#1990.332) avec le guerrier central portant un masque de ceinture similaire.



Pierre et Suzanne Vérité, circa 1960.



88

MASQUE FANG, NGIL
***FANG MASK,* NGIL**

GABON

Bois
Etiquette ancienne au revers indiquant une collecte dans la région de Libreville, dans un village du nom d'Ogoumbi. L'identification comme « Mitsogo » des environs de Lambaréné (Sindara), est erronée.
Hauteur : 51 cm. (20 in.)

€60,000-100,000
$71,000-120,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
On sait que les masques de type *ngil* des Fang du On

LE MASQUE *NGIL* VÉRITÉ

par Louis Perrois

On sait que les masques de type ngil des Fang du Gabon sont des objets rares et recherchés, notamment ceux qui sont d'une provenance avérée. Ce masque au long nez acéré en « lame » et aux arcades sourcilières proéminentes, s'impose par son allure majestueuse et impressionnante. D'ancienneté évidente, on y retrouve une plastique épurée, constituée de plans et de courbes, caractéristique des productions traditionnelles des Fang. Le visage émacié est enduit de kaolin blanchâtre, la couleur symbolique des esprits du monde des morts. De part et d'autre du nez démesuré, aux « ailes » marquées, les yeux en amande mais aussi la bouche entrouverte sur des dents limées en pointe, confèrent au masque un air sévère, bien en rapport avec son rôle d'inquisiteur, en charge de la régulation sociale des villages, vers les années 1880-1900. Actif dans tout le Nord-Gabon et les contrées voisines de Guinée Equatoriale et du Sud-Cameroun, ce masque et les rites de justice coutumière dont il était l'emblème furent finalement interdits par l'administration coloniale vers 1920, en raison des multiples exactions commises au détriment des populations, mais peut-être aussi de la concurrence que cette justice autochtone, souvent expéditive et radicale voire partisane, faisait à l'ordre imposé par les colons européens.

Au plan des marques décoratives, on remarque sur les joues deux excroissances en croissant en demi-lune (*efa ngomendan* selon Tessmann, 1913), en chéloïde, un motif rarement observé sinon par le Père Trilles lors de sa tournée dans le Nord-Gabon entre 1899 et 1901 puis G. Tessmann à l'occasion de ses travaux de terrain entre 1904 et 1907. Peut-être s'agit-il d'une marque identifiant un danseur particulier ?

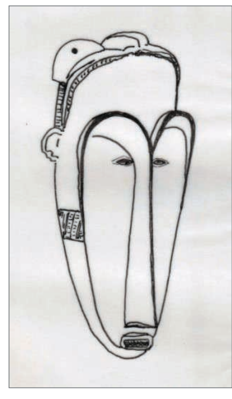
Comme œuvre de comparaison, on peut citer le grand masque de la collection G. & F. Schindler, New York, 63,5 cm qui sera exposé au Musée du Quai Branly en octobre 2017 dans l'exposition « *Forêts natales, Arts de l'Afrique équatoriale atlantique* » . On y retrouve quelques traits caractéristiques tels que le haut front arqué, les arcades sourcilières proéminentes au rebord peint d'un pigment noir, le nez très allongé en « lame » et une bouche aux dents acérées.

A noter que cette facture expressionniste et très simplifiée, est très efficace en termes d'effet dans un contexte de danse. Dans les années 1925-30 et même plus tard, ce type de masque du *ngil*, devenu interdit, conduira à une évolution vers un masque de signification moins tragique (du moins en apparence) connu sous les appellations de *Bikeghe, Ndénéyong* ou *Ekekèk*. Leur aspect caricatural évoquait sans qu'on y prenne garde quelques personnalités coloniales particulièrement craintes (reconnaissables à leur grand nez) qu'il fallait symboliquement neutraliser par des danses carnavalesques.

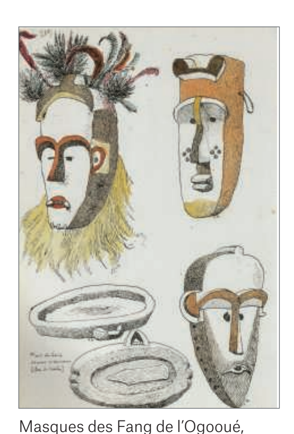
On sait aujourd'hui, après s'être penché sur leur véritable importance symbolique,que ces masques Fang, aujourd'hui si recherchés comme une composante indispensable des collections d'art africain, étaient tout sauf des accessoires anodins malgré leurs formes épurées et gracieuses. Support de croyances liées à la puissance des esprits et à l'espoir de vaincre la mort, surtout celle provoquée par les pratiques de sorcellerie, les masques du *ngil* évoquaient la constante liaison entre les vivants et les défunts.



Un grand masque du *ngil* vu
par le Père H. Trilles vers 1900-1901.



Ancienne collection
Schindler, New York.



Masques des Fang de l'Ogooué,
vers 1920. Croquis du Pasteur Fernand Grébert, 1941.





89



FIGURE DE RELIQUAIRE MAHONGWE
MAHONGWE RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, laiton, fer
Hauteur : 44 cm. (17¼ in.)

€200,000-300,000
$240,000-350,000

PROVENANCE

Collection privée, Bordeaux
Galerie Pierre Robin
Collection Dominique Lachevsky
Galerie Bernard Dulon, Paris
Galerie Alain de Monbrison, Paris
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Âme de bois concave, plaquée de fils et de plaques de cuivre oxydé. Bel exemple ancien de grand bwete, le travail de placage des lamelles est soigné, la forme du nez est admirable, les trois nervures verticales du dos et les décors en pointillé sont magnifiques. Ces figures de reliquaire Mahongwe, plus rares que les Kota-Obamba, proviennent toutes de la région du Makotou - Mekambo dans l'est du Gabon et sur les marches du Congo. Certains de ces objets ont été collectés il y a très longtemps comme celui du Museum für Volkerkunde de Berlin rapporté par Oscar Lenz en 1875. (Chaffin, *L'art Kota*, 1978, p.90) et celui du Musée de l'Homme, collecté par Michaud, entré au Musée en 1886 (Chaffin, *op.cit.*, p.84). Sur les figures de reliquaire Mahongwe, lire l'article de Louis Perrois *Le bwete de Mahongwe*, Orstom, Libreville, 1969, et le catalogue de Jacques Kerchache, *Le Mbouete des Mahongwe*, Paris, 1967. A la suite de campagnes d'évangélisation de féticheurs désireux de vendre aux populations de nouveaux objets de culte, beaucoup de figures de reliquaire furent jetées dans des puits ou des marigots en brousse afin, le plus souvent, de les protéger des iconoclastes religieux indigènes ou chrétiens ; cependant parfois il était aussi question de les détruire. Ces pièces immergées ou ensevelies ont acquis une belle patine de fouille verte, ce qui est probablement le cas de notre reliquaire dont l'état atteste d'un séjour prolongé en milieu corrosif. A la suite des recherches de Louis Perrois en pays kota/mahongwé et de ses découvertes, plusieurs antiquaires, dont Jacques Kerchache et Georges Vidal, se lancèrent à leur tour à la recherche de ces objets et en trouvèrent un certain nombre exposés à Paris en 1967. Suivant leur exemple un commerçant de Makokou, Monsieur Kazmarek, se mit à son tour à rechercher ces reliquaires « de fouille » , il en récolta environ 20 qu'il vendit au collectionneur français André Fourquet, la majorité de ses pièces furent acquises ultérieurement par des musées et des collectionneurs privés.

Détail du dos

90

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-SANGO
KOTA-SANGO RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton, coquillage, dent
Hauteur : 27 cm. (10¾ in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

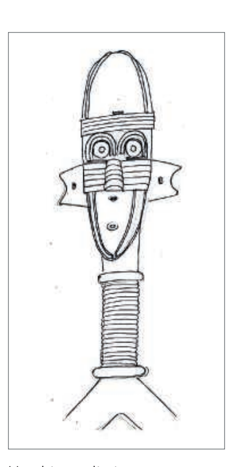
PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

On peut se demander comment des peuples somme toute assez proches, voulant représenter le même

On peut se demander comment des peuples somme toute assez proches, voulant représenter le même concept de gardien de reliquaire et utilisant les mêmes matériaux (du bois recouvert de métal), ont pu aboutir à des expressions à ce point différenciées que les lots proposés dans cette vente. L'une des sources de cette diversité tient sans doute à la double lecture qui peut être faite des reliquaires kota : une lecture séculière exprimant la légitimité, la puissance et la richesse d'une communauté, mais aussi une lecture plus mystique mettant l'accent sur le monde des esprits et de leur potentialité "magique" (faute d'un meilleur mot). Il est facile de comprendre que ces deux messages aussi valides et importants l'un que l'autre tendent à mener à deux esthétiques antagonistes : l'affirmation de la puissance engendre de grands objets richement décorés (voir par exemple les lots 93 et 94) là où le mysticisme s'accommode très volontiers du mystère qui émane d'une représentation resserrée et sobre dont ce lot est un remarquable exemple. Le nom même de l'objet, *mbumba*, renvoie à cette réalité : il évoque à la fois l'arc en ciel et le serpent qui (nageant dans l'eau) décrit des courbes, mais surtout sa fonction. *Mbumba* est en effet le mot utilisé par beaucoup de peuples gabonais pour désigner un puissant fétiche, un objet potent capable d'apporter fortune, bonheur et réussite (Raponda-Walker, André, Sillans, Roger, *Rites et Croyances des Peuples du Gabon*, Paris, 1962). Dans les deux cas, ce qui est représenté au premier chef est l'esprit gardien du village (et partant des reliques) : ainsi que ce soit chez les Ndassa ou chez les Sango chaque nouvelle sculpture sera scrupuleusement rendue différente de toutes les autres sculptures produites précédemment pour garantir que l'esprit représenté n'ira pas se disperser à garder d'autres lieux. Mais dans ce cas-ci, l'expression de l'objet se réduit quasiment à un bâton : il me semble plausible que cette forme ait été sciemment choisie pour évoquer l'image d'un serpent, qui elle-même ramène à l'idée de *mbumba*, qui elle-même décrit la fonction du reliquaire.
Une inspection menée par un expert en matériaux indique que l'un des yeux serait taillé dans un coquillage (peut être un bouton, matériau fréquemment utilisé pour les yeux des *mbumba*) et l'autre dans une dent humaine (ce qui est très étonnant, mais rappelle des pratiques similaires chez les Ngumba).

Frédéric Cloth, septembre 2017



Un objet stylistiquement très proche (bien que vraisemblablement exécuté par un autre sculpteur) se trouve dans les collections du musée Barbier-Mueller (inventorié 1019-77, et publié par Louis Perrois dans *Art ancestral du Gabon*, page 122).



91

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-SHAMAYE
KOTA-SHAMAYE RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton, coquilles
Hauteur : 40 cm. (15¾ in.)

€50,000-80,000
$59,000-94,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

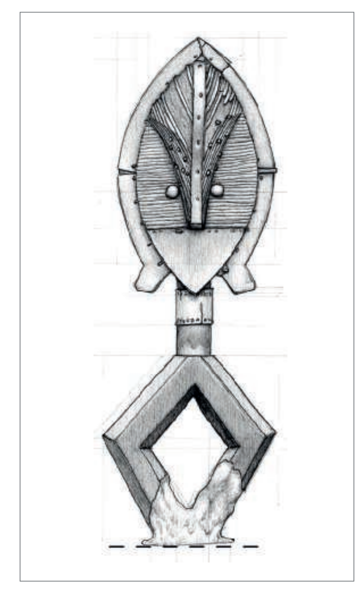
Cet objet, d'un style assez rare avec son visage en amande et un front fuselé en relief, est attribuable aux Shamaye, un petit groupe (de 1000 à 5000 individus suivant les sources) situé essentiellement dans la vallée de la Mounianze dans le nord-est Gabonais. La petite taille du groupe ainsi qu'une relative hostilité aux coloniaux explique la rareté de ces objets. Leur situation géographique est sans doute à l'origine d'un grand nombre des traitsde ce style à la charnière entre les groupes kota du nord (dont les bwétés Mahongwe sont la production la plus représentative) et les groupes dits "kota" du sud (Obamba, Ndassa,... dont de nombreux remarquables exemplaires figurent dans cette vente).

Les lamelles métalliques utilisées pour la couverture de cet objet méritent d'attirer notre attention à plus d'un titre. Tout d'abord, si on songe à l'outillage dont disposait le sculpteur, il convient de saluer l'extraordinaire maestria qu'il a fallu pour produire et assembler ces lamelles, dont certaines font moins d'un millimètre de large, un tour de force que n'aurait sans doute pas renié un horloger suisse ! C'est d'ailleurs cette maestria tout à fait exceptionnelle qui permet d'identifier facilement d'autres sculptures de cet auteur remarquable.

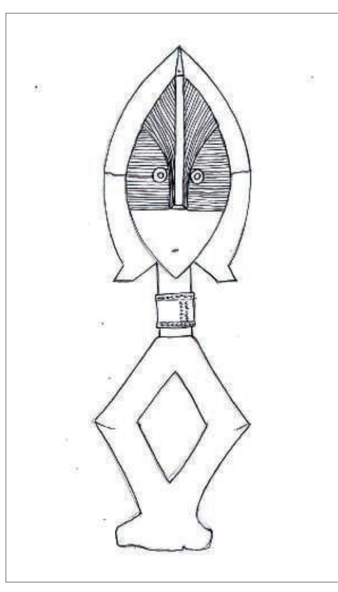
Chez les peuples dits "Kota", comme pour la majorité des peuples du Gabon, le crâne est une relique de très grande importance, et si quelques crânes de notables importants sont conservés dans les paniers reliquaires kota, tous les défunts n'ont pas de tels égards et doivent se contenter de n'y figurer que sous la forme d'ossements probablement moins "prestigieux" : os longs, phalanges, vertèbres,... Or chez les kota, il semble qu'une partie bien spécifique du crâne focalise l'attention : la fontanelle lieu supposé du passage de l'âme du défunt. Cette partie est fréquemment prélevée (laissant un trou rectangulaire au sommet du crâne) "pour servir de médecine". La nature exacte de ces "médecines" restera sans doute à jamais perdue, mais ce reliquaire (ainsi que nombre de très anciens exemplaires antérieurs au XIXe siècle) lève sans doutes un voile sur l'un des usages réservé à ces fontanelles. Les yeux de cet objet me semblent réalisés en os, et je soupçonne que l'os employé provient de la fontanelle. Faute d'une analyse scientifique poussée permettant de le confirmer, il m'a toutefois été donné de voir un objet d'une ancienneté comparable et utilisant le même type de matériaux pour les yeux où une partie de suture était visible, ce qui tends à confirmer que c'était bien le haut d'un crâne qui était employé. Comme je le mentionne, cette technique consistant à utiliser une rondelle d'os fixée par un clou central (qui est ici fin comme une épingle !) et une colle résineuse noire (et souvent protégée, voire cachée, par une cupule de métal qui ne semble pas avoir été utilisée ici) est un procédé ancien qui ne tends à se retrouver que sur des objets ayant une ancienneté de plusieurs siècles. Ainsi le gardien de reliquaire se fait reliquaire lui-même (une pratique que l'on trouve également chez les peuples Pahouins, notamment chez les Ngumba, où les yeux cachent parfois une dent humaine) et ne laisse aucun doute sur l'importance que pouvaient revêtir ces statues.

On trouvera un objet de la même main dans la collection Harwood, aux États Unis (publié, entre autre, dans le hors-série numéro 5 de Tribal Magazine sur les "Kota", en couverture et page 17), et un autre dans les collections de l'Art Institute of Chicago. Ces objets, probablement de la même main, permettent d'illustrer à merveille le principe d'individualisation des statues de reliquaires kota. Si à première vue les trois statues semblent à peu près identiques, elles présentent en fait chacune des détails uniques. Ainsi, sur les côtés la statue Vérité est décorée de 4 minces fils de cuivre, celle de la collection Harwood de 2 fils, et celle du Chicago Art Institute n'est pas décorée. De même, la décoration du cou est verticale sur la statue Vérité, une simple bague horizontale sur la statue Harwood et une bague décorée sur l'exemplaire de Chicago.

Frédéric Cloth, septembre 2017



Collection Harwood



Collection Art Institute of Chicago





92

MATERNITÉ KUYU AUX JUMEAUX
KUYU MATERNITY FIGURE WITH TWINS

RÉPUBLIQUE DU CONGO

Bois, métal
Hauteur : 70 cm. (27½ in.)

€40,000-60,000
$48,000-71,000

PROVENANCE
Collectée par Aristide Courtois
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Cercle Volney, *Les Arts Africains*, 3 juin-7 juillet 1955
La sculpture en Afrique Noire, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, Sochaux, 23 mai-28 juin 1970

BIBLIOGRAPHIE
Les arts africains, Paris, 1955, #265
Vérité, Pierre, *La sculpture en Afrique Noire*, Sochaux, 1970 : #123 (non ill.)

Cette maternité, collectée par Aristide Courtois est restée jusqu'à présent dans la célèbre collection Vérité. Elle n'a été que très peu exposée et publiée. Ce thème est rare dans le corpus kuyu sauvegardé. Faisant partie de la grande tradition kuyu à son apogée, cette mère dont seul le haut du corps est donné à voir, présente ses jumeaux en majesté, définis uniquement par leur tête. Cela témoigne pour cette femme d'un état supérieur de pouvoir, car les jumeaux ne sont pas des enfants ordinaires ; non pas des réincarnations d'ancêtres, mais au contraire une manifestation directe dans le Visible d'un ordre cosmogonique préalable aux ancêtres. Ainsi chez les Kuyu, la gémellité peut s'appliquer à un enfant unique et le terme « jumeau » à diverses sortes d'anormalités, dont le « double » n'est qu'une des formes. Un exemplaire similaire se trouve au musée d'ethnographie d'Anvers.

L'animal sur la coiffe « en calotte » a été identifié comme une hyène par un initié de la région. Compte tenu du thème, il ne s'agit sans doute pas d'une référence à un trait de caractère mais plutôt de l'appartenance à un clan.

Comme sur les pièces les plus anciennes, le visage est scarifié sur les tempes, ici « en caracole » , suivant l'expression du Professeur Jean Maes[1]. Ces marques permanentes sont complétées par une couronne de dessins réguliers sur le front, probablement peints sur les vivants à l'occasion de certains rituels. Les dents sont en colonne, comme sur toutes les têtes de ce style. Le collier imite les perles portées par les personnages importants.

Le tronc est scarifié d'une bande verticale centrale, croisée au niveau du nombril par une bande horizontale et, partant du nombril, mais en biais cette fois, le dessin se continu jusqu'à la taille. Au-dessus des seins, la même bande suit le décolleté. Le tout est composé de petits grains extrêmement réguliers. Par contre, des épaules jusqu'à la tête des enfants, on remarque non plus des grains mais des « pattes de poules » .

Comme toutes les pièces kuyu, cette maternité magnifique doit être regardée de dos. La coiffure rasée très haut met en valeur deux chéloïdes, dont on a perdu la signification mais que l'on retrouve sur la plupart des sculptures anciennes. On remarquera aussi les quatre rectangles minutieusement taillés. L'objet se termine par une jupette lisse contrairement à celles des statues, habituellement plissée. Dans la rainure creuse du cône qui la prolonge s'attachait une robe de raphia. Ce type de support percé en son centre, permettait seulement de déplacer l'objet au cours d'une cérémonie.
Anne-Marie Bénézech, septembre 2017

(1) Célèbre ethnographe du Musée de Tervuren.



93

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA
KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE

GABON

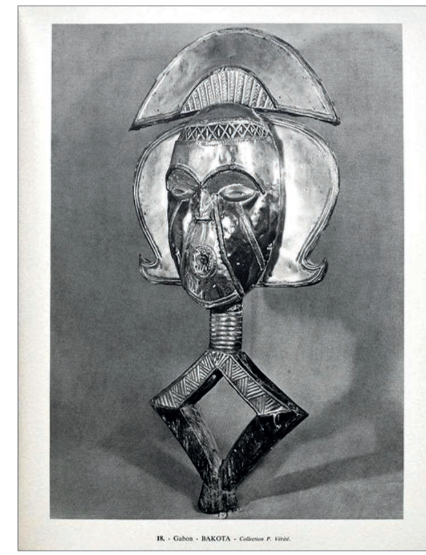
Bois, cuivre, laiton et fer
Hauteur : 64 cm. (25¼ in.)

€100,000-150,000
$120,000-180,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

BIBLIOGRAPHIE
Paulme, Denise, *L'art Sculptural Nègre*, in :
Art et Style, vol. 63, no. II, Paris, 1962, #18

Ce lot nous affirme de façon fantastiquement expressive le prestige d'une communauté. On se référera au commentaire du lot 94, stylistiquement assez proche, pour une explication plus détaillée de ce point. Or le prestige dans les sociétés traditionnelles gabonaises est d'une grande importance car elle confère l'autorité. Dans une remarquable étude hélas non publiée, Léon Siroto a montré chez les Kwele comment le prestige confère au chef de communauté son rang (et non l'inverse) (Siroto, L., *Masks and social organization among the Bakwele people of Western Equatorial Africa*, thèse de doctorat Columbia University, 1969). Ce prestige s'acquiert de diverses manières : en apprenant un savoir-faire magico-religieux comme une danse de masque, en brillant par ses talents ou encore en accumulant de grandes richesses. Ce lien entre richesse et pouvoir est ici illustré par le motif en bandeau décorant le front de la statue : une succession de losanges divisés par un trait vertical et représentant une frise de coquilles de cauris, un petit coquillage blanc en forme de grain de café utilisé comme monnaie. On retrouve cette même thématique de façon plus explicite sur un très célèbre objet de la collection Silver, probablement de même origine, où un cauri (l'objet et non son symbole) est inséré au centre du bandeau (Lagamma, A., *Eternal Ancestors, the Art of the Central African Reliquary*, Metropolitan Museum of Art, 2007, p.260). On notera au passage que dans l'exemplaire Silver, la bouche, également circulaire, tient entre ses dents un cauri. Il est possible que la tête plate du clou que l'on aperçoit dans la bouche de l'objet Vérité ait été à l'origine couverte d'une façon similaire. Le traitement assez particulier de la bouche représentée comme un cercle parfait est à rapprocher de quelques autres objets. Je citerai notamment, outre l'objet de la collection Silver mentionné plus haut, une figure de reliquaire de la collection Arman (publiée entre autres dans *L'Art Kota* de Chaffin, page 104), ou encore un reliquaire d'une collection privée américaine lui aussi largement publié (par exemple en 1962 dans le catalogue de Fagg, W., *100 tribes 100 masterpieces*, page 60 ou en 1984 dans *Primitivisme dans l'art du XX*e *siècle*, page 302).
Frédéric Cloth, septembre 2017



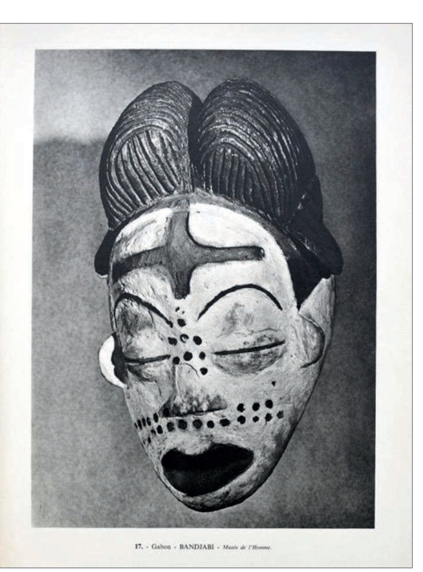


Planche extraite de *L'art Sculptural Nègre* par Denise Paulme.



94

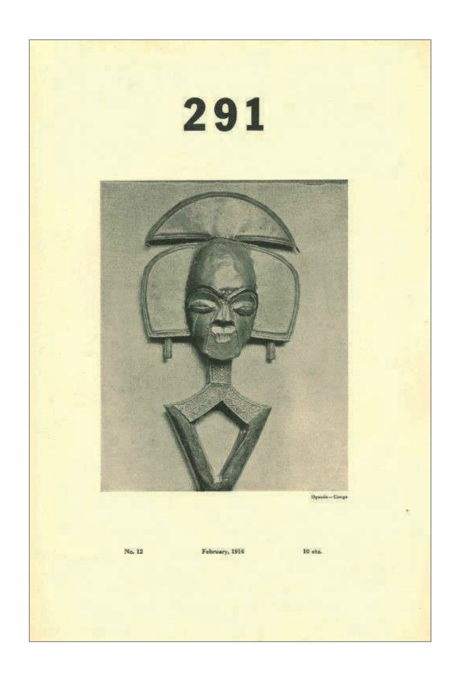
FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA
KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton, fer
Hauteur : 69 cm. (27¼ in.)

€200,000-300,000
$240,000-350,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



Couverture
du magazine "291"
d'Alfred Stieglitz,
février 1916.

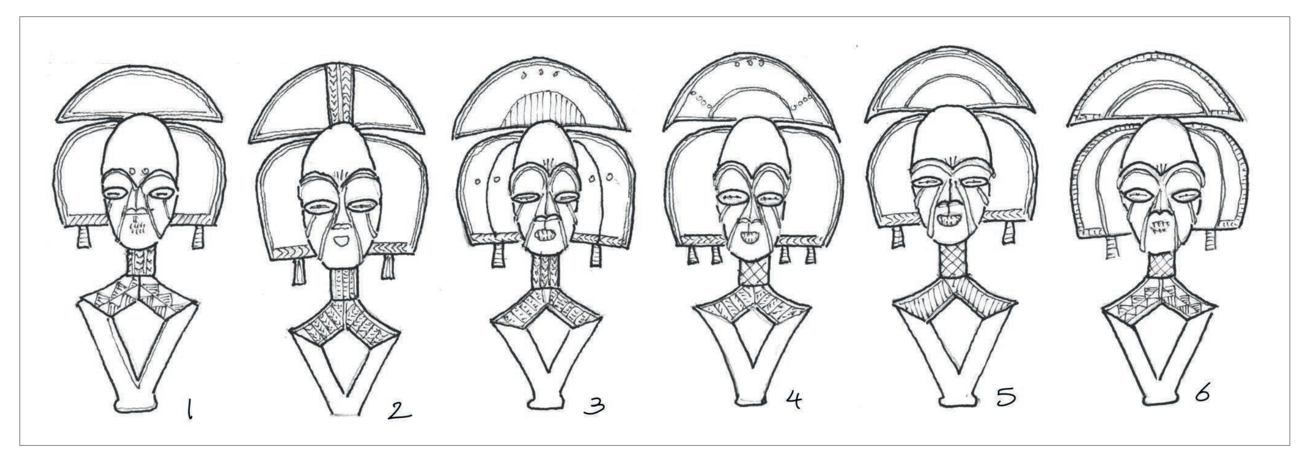




Parmi les formes les plus impressionnantes de la statuaire des reliquaires dits "kota" (au sens strict, il s'agit ici en fait d'un objet Ndassa et non Kota), une place toute particulière est à réserver à ces effigies masculines. Les Ndassa, parmi tous les groupes dits Kota, sont sans doute ceux qui ont le plus exploré les limites de la virtuosité : le mariage de différents métaux dans des assemblages complexes, des décorations en général très sophistiquées et exécutées avec une grande rigueur, une sculpture plutôt nerveuse,... Ces objets en particulier (lot 93 et 94) représentent certainement un des archétypes de cette approche spécifiquement Ndassa à l'art des reliquaires.
Les figures de reliquaires étaient placées sur un réceptacle (assez souvent une sorte de panier) contenant le bien le plus précieux du village : un ensemble d'ossements des membres défunts de la communauté. Elle ne représente toutefois pas le portrait d'un des individus présents dans le panier, comme on pourrait le penser, ni même d'un ancêtre en général : elle représente plus vraisemblablement l'image d'un esprit. L'installation d'une communauté villageoise ne peut se faire sans le consentement d'un esprit occupant les lieux, et donc d'une sorte de pacte entre le monde des esprits et le nôtre. Or pour qu'un esprit protège un village il doit avant tout protéger ce qui en fait son essence même : son histoire, la somme de ses reliques.
La figure de reliquaire représente cet esprit : sa tête et ses bras, qui plongent dans le panier des reliques comme si l'esprit tenait dans ses bras les ossements dans un geste de protection.
Bien entendu, à cet aspect religieux que nous venons d'évoquer s'ajoute un aspect éminemment politique : l'acceptation de l'esprit peut aussi être comprise comme l'expression d'une légitimité. Ce message temporel qui tend à affirmer la puissance de la communauté conduit à une statuaire impressionnante et précieuse, à l'instar des statues reliquaires de nos églises qui au-delà de la marque de respect affichée pour un saint homme affirmaient par leur luxe la puissance de tel ou tel évêché.
On voit donc ici toute la réussite sculpturale que représente cet objet, à la fois riche et d'allure sévère. Une parfaite adéquation au message. Comparé au lot 93, d'un style très proche, nous sommes ici devant l'œuvre d'un sculpteur distinct, que je soupçonne être plus ancien. Cet objet évoque fortement un objet de la collection Viviane de Witt passé en vente récemment (Sotheby's Paris 14 décembre 2016, lot 17) et qui me semble assez vraisemblablement issu de la même main : de façon émouvante on retrouve à la base du croissant le même pli de métal ! On compte une petite dizaine de ces sculptures masculines issues (sans doute) du même atelier dont l'importance n'a pas échappé aux collectionneurs occidentaux puisque ces objets se retrouvent quasiment tous dans des collections très importantes.
Frédéric Cloth, septembre 2017



Collection de Witt.



(1) Musée Dapper (France), ex Paul Guillaume (2) Coll. privée (USA), ex Alan Brandt (3) Coll. privée, ex Périnet (4) Coll. privée, ex Charles Ratton (5) Musée Dapper (France) collecté in situ par Georges Thomann (6) Coll. privée (Canada) ex René Rasmussen.

95

MASQUE MUKUYA PUNU
PUNU MUKUYA *MASK*

SUD-GABON RÉGION DE LA NGOUNIÉ

Bois
Hauteur : 28 cm. (11 in.)

€30,000-50,000
$36,000-59,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

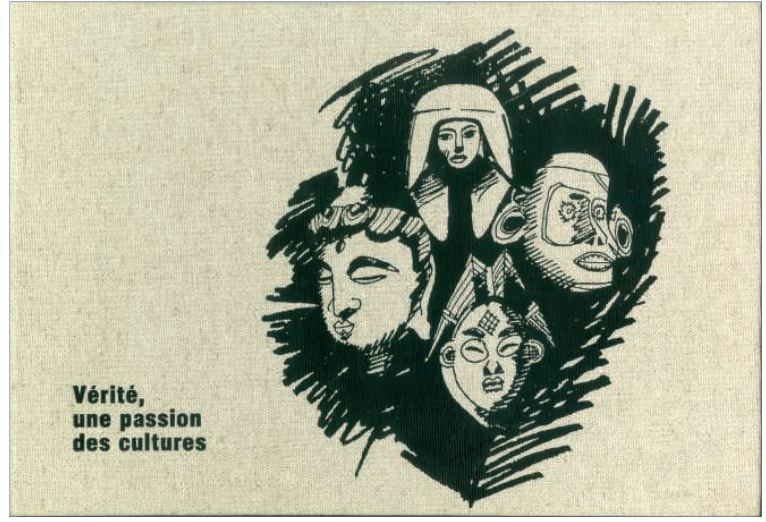
EXPOSITION

Paris, Banque Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin – 4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE

Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

Visage féminin finement sculpté peint au kaolin, représentant un revenant à l'action positive, dont le porteur est en général monté sur des échasses ; le corps dissimulé sous un costume de tissu ou de raphia, il se livre à des cabrioles et autres danses. Les sorties de ce type de masque sont toujours entourées de réjouissances. Cet exemplaire est de style classique : grande coiffe, scarifications à neufs points et expression sereine. Le mouvement de la chevelure en stries foliacées est élégant.



Couverture du catalogue de l'exposition *Vérité, une passion des cultures*, 2008.



96

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-OBAMBA-WUMBU
KOTA-OBAMBA-WUMBU RELIQUARY FIGURE

GABON

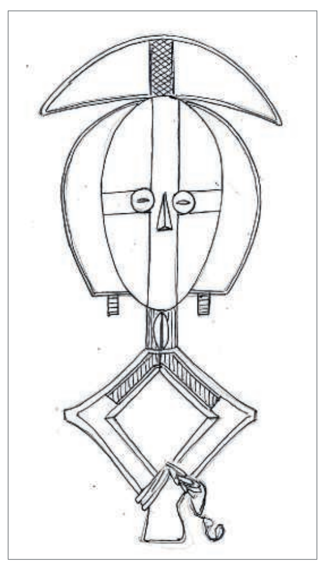
Bois, cuivre, laiton
Hauteur : 76 cm. (30 in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

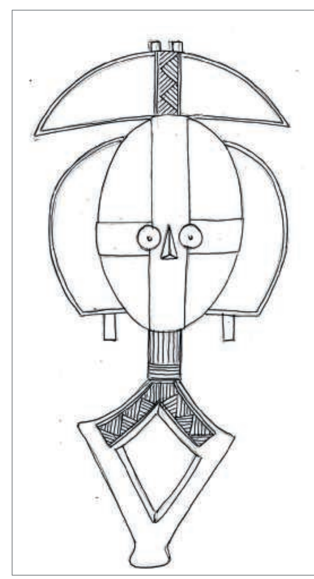
Jean Claude Andrault, un médecin ayant travaillé de longues années au Gabon mais aussi un chercheur féru de culture kota, évoque dans un texte rédigé pour l'encyclopédie Britannica les tresses présentes au sommet de quelques rares figures de reliquaires. Selon lui, et je tends à avoir la même opinion, elles sont en général l'indice d'un style assez ancien. Cependant, sur cet objet, on voit également poindre ce qui sera l'un des enjeux majeurs de l'esthétique kota (plus précisément Wumbu et dans une moindre mesure Obamba) de la seconde moitié du XIXe siècle : une simplification des traits et des décors. Il est donc difficile de placer cet objet avec certitude sur la ligne du temps : est-ce un des pionniers du minimalisme (il en a existé) utilisant de façon parfaitement logique cette couronne de tresses alors contemporaine, ou s'agit-il d'un auteur de l'âge d'or du minimalisme qui aurait repris un élément de décor qu'il devait percevoir comme un peu daté ? La corrosion du métal laisse croire que la première hypothèse est la bonne, mais la très grande taille (76cm ! Vérité, alors à la source, a manifestement eu l'occasion de conserver des exemplaires hors norme) plaide pour une production plus récente. J'avouerai humblement ne pas avoir de certitude. En tout état de cause, nous sommes en présence d'une figure de reliquaire du XIXe siècle, à ma connaissance jusqu'ici inédite. Un autre objet, vraisemblablement de la même main, a figuré dans une vente parisienne en 1997 (De Quay-Lombrail, Paris, 23 avril 1997, lot 110, 71cm) : on note des choix esthétiques très similaires et une grande taille également. On peut encore comparer cet objet à l'un de ceux ramenés de l'expédition Brazza (la première à établir un contact avec ces peuples, en 1883-1884). L'objet, sans doute collecté par Attilio Pecile, n'aboutiras pas dans les collections muséales françaises (contrairement à la majeure partie des objets de l'expédition), mais bien en Italie où il entre en 1887 dans les collections de l'actuel Museo Nationale Preistorico Etnografico de Rome (inv. 33720).
Frédéric Cloth, septembre 2017



Museo Nationale Preistorico Etnografico de Rome (inv. 33720).



Le clan Vérité, vers 1965



De Quay-Lombrail, Paris, 23 avril 1997, lot 110





97

STATUETTE VILI
VILI STATUE

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois, verre, métal
Hauteur : 21 cm. (8¼ in.)

€6,000-8,000
$7,100-9,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

98

STATUE KONGO
KONGO STATUE

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois, perles, métal, verre
Hauteur : 29.5 cm. (11½ in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





99

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-WUMBU
KOTA-WUMBU RELIQUARY FIGURE

GABON

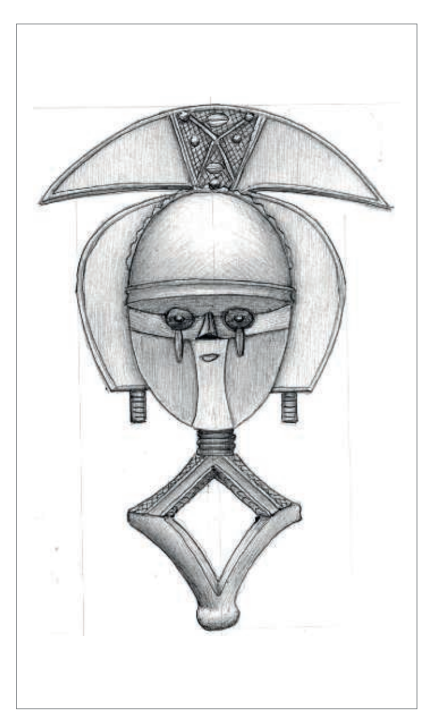
Bois, cuivre, laiton
Hauteur : 70 cm. (27½ in.)

€30,000-50,000
$36,000-59,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Nous sommes ici en présence d'une belle et ancienne figure de reliquaire Kota-Wumbu. L'apport des Wumbu à l'esthétique kota, à travers des maîtres sculpteurs comme Semangoy (et dans une moindre mesure Koba, à sa suite), fut une recherche de la sobriété. Les volumes sont amples, précis, géométriques, les décorations sont éliminées au profit de larges champs de métal lisse (à noter qu'il est impossible de supprimer totalement ces décorations, car elles permettent de rendre chaque figure unique : les réduire est donc déjà se mettre en danger). Cet objet est un digne représentant de cet "âge d'or minimaliste" qui régna dans la seconde moitié du XIXe chez les Wumbu. On notera au sommet de la tête la présence d'une série de plis qui ne sont pas dus, comme on pourrait l'imaginer de prime abord à l'application du métal sur une surface courbe, mais bien à une intention du sculpteur : celle de représenter le début de la coiffure sur le front. Ce signe se retrouve dans de nombreux styles, et bien au-delà du territoire Wumbu, mais reste rarement employé. Il est assez intéressant de comparer cet objet à un autre également issu de la collection Vérité (17 juin 2006, lot 211), et probablement collecté dans la même région.
Frédéric Cloth, Septembre 2017



Collection Vérité, 17 juin 2006, lot 211.

100

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA
KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE

GABON

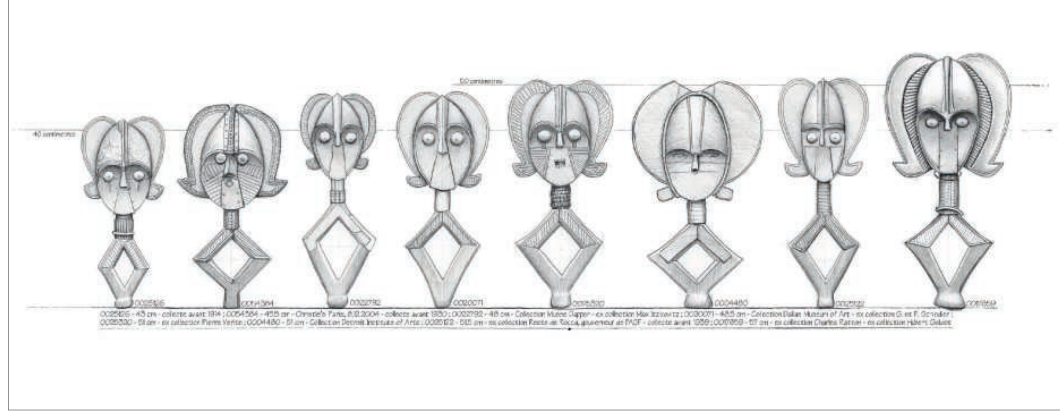
Bois, cuivre, laiton, fer
Hauteur : 57 cm. (22½ in.)

€80,000-100,000
$95,000-120,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Si les sculpteurs Ndassa se sont en général attachés au modèle traditionnel de la statuaire kota (un visage entouré de panneaux latéraux et d'un croissant à son sommet), quelques sculpteurs semblent toutefois s'en être écarté en éliminant le croissant. Le style de ce lot est l'archétype même du Ndassa sans croissant, et sans doute parmi les premiers à avoir eu cette audace, mais on retrouve ce choix dans de nombreux autres ateliers et styles Ndassa. De façon intéressante, cette élusion du croissant semble ne se produire que sur les représentations masculines, ce qui laisse supposer qu'elle avait peut-être une signification au-delà de son aspect esthétique. Dans ce style, la plupart des sculpteurs ont choisi de représenter les yeux par des cupules en demi-sphère. Il est donc intéressant de noter le traitement des yeux ici représentés par une plaque en fuseau maintenue par un clou dont la tête fait office de pupille. Au vu de la grande similarité des objets ayant cette particularité, il permet vraisemblablement d'identifier une origine commune. L'un de ces objets, maintenant dans les collections du Värdskultur museet de Göteborg (inventaire 1919.3.3), a été recueilli par le missionnaire G.A. Jacobson (encore lui, voir lot 103) au tout début du XXe siècle (entre 1903, date de son arrivée au Congo et 1919 date de l'entrée de l'objet dans les collections du musée) en république du Congo (alors AEF – Congo Français), ce qui en atteste l'origine.
Frédéric Cloth, septembre 2017



Quelques figures de reliquaire Ndassa avec élusion du croissant (publié dans la vente Christie's Paris du 14/06/2011, Collection Hotz)



101

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA
KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton, fer

Hauteur : 69 cm. (27 in.)

€40,000-60,000
$48,000-71,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

On ne peut s'empêcher de remarquer de prime abord la taille tout à fait impressionnante de cette figure de reliquaire (de l'ordre de 73 cm en estimant la partie manquante) qui la place d'emblée parmi les plus grand exemplaires existants.
On imagine sans peine que si cette statue avait été réalisée dans le bois habituellement utilisé pour les figures de reliquaire kota, son poids aurait été énorme et aurait risqué d'entrainer le panier de relique avec lui, si ce n'est pire : d'endommager son contenu ! C'est sans doute ces considérations qui ont amené le sculpteur à utiliser un bois plus léger. La couverture métallique présente quant à elle un intéressant assemblage à base d'agrafes. Si de prime abord on imagine qu'il est une solution à la difficulté de trouver de grandes pièces de métal, une inspection attentive montre qu'il n'en est rien : la couverture a initialement été réalisée d'une pièce et c'est une usure au niveau des lignes de décor qui a nécessité l'ajout, sans doute postérieur, d'agrafes. La façon dont le regard est construit en trompe l'œil (c'est le cas de le dire) de quart de sphères est tout à la fois remarquablement original et tout à fait dans l'esprit de l'esthétique kota : le dépliage et la mise en plan des volumes. La couture de fer donne l'impression d'une sphère sortante, mais le plaquage en demi-lune de laiton situé au-dessus est plat, voire même légèrement concave, ce qui lui confère une curieuse vie.

Frédéric Cloth, septembre 2017



Jeannine et Claude Vérité, vers 2005





102

FIGURE DE MATERNITÉ YOMBE, *PHEMBA*
***YOMBE MATERNITY FIGURE,* PHEMBA**

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois
Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

€50,000-80,000
$59,000-94,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

La femme dans l'art – sculptures éternelles, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, 18 janvier-24 février 1980
Maternités d'Afrique, Salle Chemellier, Angers, 4 décembre 2003-4 janvier 2004
Vérité, une passion des cultures, Neuflize OBC, Paris, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE

Vérité, Pierre, *La femme dans l'art – sculptures éternelles*, Sochaux, 1980, fig. 60 (non illus.)
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

La maternité de la collection Vérité est un exemplaire exceptionnel de la statuaire Yombe *phemba* ; ces œuvres faisant partie depuis longtemps des plus désirables, tant elles sont remarquables par leur naturalisme proche de la perfection que par l'universalisme de leur sujet. Elle est un exemplaire exceptionnel, particulièrement raffiné de la statuaire Yombe. Les jambes croisées sur une base carrée, cette figure féminine porte son enfant sur les genoux, soutenant sa tête et ses jambes avec les mains. Thème classique de l'art Yombe, la représentation de la maternité est toujours l'occasion d'admirer les critères esthétiques propres à ces statuettes : la coiffe (présente sur la mère et l'enfant) rappelant le bonnet du chef en forme de mitre ; entre les lèvres charnues, nous trouvons des dents ciselées à la manière Yombe ; les scarifications complexes en relief ornant le haut du torse et du dos – le tout faisant ainsi de cette œuvre un idéal de la féminité. Avec perfection, l'équilibre complexe mêlant à la fois tendresse et férocité dans l'expression du visage peut être comparé à la maternité Yombe provenant de l'ancienne collection de Robert Rubin (voir Sotheby's, New York, 13 mai 2011, lot 137), recueillie par Maurice de Raikem entre 1920 et 1925. Voir également, Lehuard, *Les Phemba du Mayombe*, Arnouville, 1977, p. 77, #26, pour une *phemba* similaire provenant de la collection Arman.





103

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA NDASSA, DITE MBULU NGULU
KOTA NDASSA RELIQUARY FIGURE, MBULU NGULU

RÉPUBLIQUE DU CONGO

Bois, cuivre, laiton

Hauteur : 66 cm. (26 in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

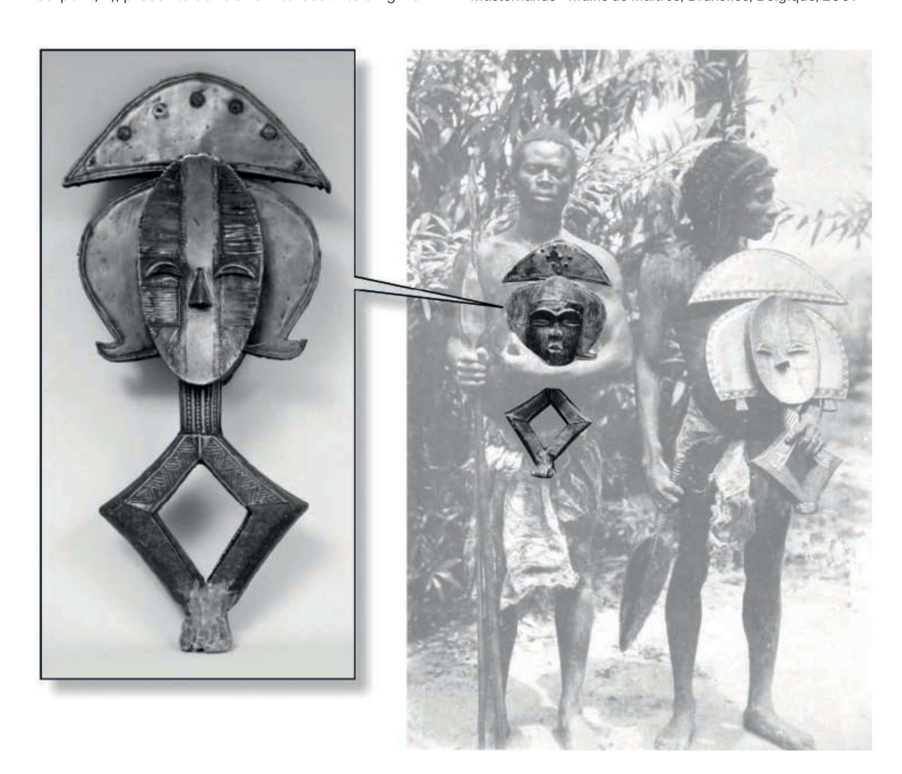
PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

On notera le décor du dos fait de bandes horizontales, ce qui est tout à fait exceptionnel dans l'art Kota. En général, le dos arbore une décoration qui semble être la stylisation d'un sexe féminin : fréquemment un losange, parfois un trait, occasionnellement une représentation sensiblement plus détaillée. Ce signe ne détermine pas le genre : on le retrouve aussi bien sur les représentations masculines que féminines, mais probablement, comme l'écris fort justement Louis Perrois dans le catalogue "Mains de Maîtres"[1] indique une porte entre le monde de l'au-delà et celui des vivants. Cette porte est franchie à la naissance : ainsi le nouveau-né passes-t-il du monde de l'au-delà au monde des vivants. On remarquera d'ailleurs que quelques figures de reliquaires montrent une petite tête comme motif dorsal, une possible figuration de ce moment particulier. Ce kota, a l'instar de quelques autres arborant d'inhabituels décors dorsaux (plante, serpent,...), présente donc une intéressante énigme. Est-ce une référence obscure à la naissance (un arbre par exemple, peut être compris comme le plant de bananier sous lequel est enterré le placenta à la naissance) ou s'agit-t-il de signifiants réellement différents ?

Mis à part ce trait inhabituel, l'objet est d'un grand classicisme. Une photographie prise en 1905 par le missionnaire suédois G. Jacobsson montre un objet proche stylistiquement (l'objet photographié est un Janus, je me réfère donc ici uniquement à la face féminine de cet objet), et qui figure maintenant dans les collections du Statens Etnografiska Museet de Stockholm (inventorié 1954.1.2095). Cette photographie permets donc de situer la production de cet objet en République du Congo.

Frédéric Cloth, septembre 2017

(1) 2001 – Perrois, Louis, *Le maître de la Sébé : les figures de reliquaire Kota à tête de mort de l'est du Gabon*, in *Masterhands - Mains de maîtres*, Bruxelles, Belgique, 2001



104

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA

KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton
Hauteur : 65 cm. (25½ in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

On notera, outre la stature puissante de l'objet, le travail assez remarquable effectué sur le décor du croissant et constitué de triangles alternés de cuivre et de laiton. Ce travail très original se retrouve presque à l'identique sur deux objets, l'un concave l'autre convexe, de la collection Arman (*Arman & L'Art Africain*, Marseille, 1996) dont on peut imaginer qu'ils sont issus du même atelier. On remarquera au passage que bien que de styles en apparence très différents, ce lot et le lot 93 ont probablement une origine similaire : le lot 104 partage avec la figure convexe d'Arman le feston de triangles de métal alternés et le lot 93 partage avec cette même figure le traitement en cercle de la bouche, deux traits très inhabituels. On notera également le travail de couverture du visage en lamelles de cuivre, effectué avec une étonnante régularité.
Frédéric Cloth, septembre 2017





Collection Arman



Collection Arman



105

STATUE KOTA-NZEBI
KOTA-NZEBI FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton
Hauteur : 86 cm. (33.4/5 in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

PROVENANCE

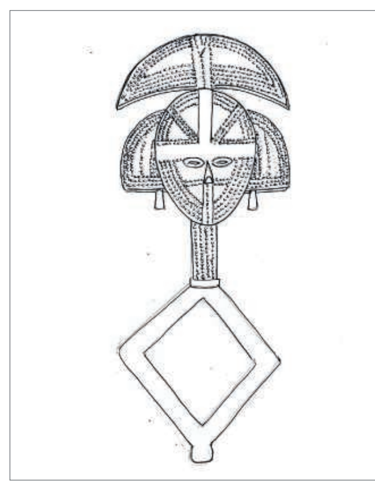
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

BIBLIOGRAPHIE

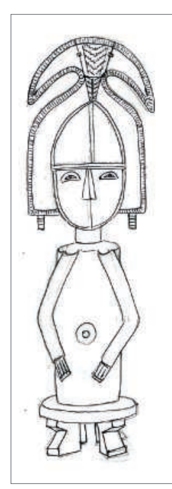
Meauzé, P., *L'Art Nègre*, Paris, 1967, p. 200, fig. 1

On voit apparaître dans les années 1920 un nouveau type de statue qui semble n'avoir pas existé jusque-là (ou en tout cas, n'avoir pas suscité l'intérêt des collecteurs, ce qui serait pour le moins étonnant) : la partie haute est assez réminiscente du style des figures de reliquaire Obamba, avec un croissant et des panneaux latéraux, mais contrairement aux figures de reliquaires où seule la tête et les bras sont représentés, ici le corps n'est pas éludé et est même juché sur un tabouret. Il n'y a à ma connaissance pas d'absolue certitude sur l'usage fait de ces objets. On mentionne qu'elles auraient pu être des représentations commémoratives de notables défunts et destinées à prendre (pour un temps au moins) leur place. Il est probable en tout cas que la difficulté de suivre le culte des ancêtres face à la pression conjuguée des missionnaires, des coloniaux, de nouveaux cultes hostiles aux traditions tels que Mademoiselle et des "récoltes" de plus en plus insistantes des marchands d'objets tribaux ont incité les kota à expérimenter de nouvelles expressions cultuelles. Cette statue est à rapprocher d'un autre exemple de la collection Vérité, probablement de même fonction mais issu d'un atelier différent. Tebangoy, un sculpteur Nzebi qui officiait dans un village proche de Lastourville (les sources varient quant au nom exact du village), que je soupçonne être l'auteur de cet ouvrage, est l'un des tous derniers sculpteurs de figures kota en activité, puisqu'il travaillait encore dans les années 1950. On notera qu'en l'espace d'à peine deux décennies les techniques traditionnelles ont été totalement abandonnées (sinon oubliées). Ainsi, par exemple, le croissant normalement maintenu par de simples agrafes est ici attaché par un cerclage métallique. De même la décoration est devenue en partie figurative (ce qui se retrouve sur quelques autres objets du XXe siècle) et est effectuée par des pointillés au repoussé avant d'être placée sur le support en bois (là où traditionnellement la décoration était effectuée après-coup). Cet objet est intéressant non pas par son ancienneté mais par ce qu'il nous donne à imaginer : ces ultimes soubresauts d'une culture matérielle kota vieille de plusieurs siècles et tentant encore une dernière fois de trouver une nouvelle voie… en vain hélas.

Frédéric Cloth, septembre 2017



Objet formellement identifié comme une production de Tebangoy, collection Andrault.



Collection Vérité



106

COLLIER BAMUN
BAMUN NECKLACE

CAMEROUN

Cuivre
Diamètre : 30 cm. (11¾ in.)

€1,000-2,000
$1,200-2,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Cf. Homberger, Lorenz, *Cameroon. Art and Kings*, Museum Rietberg Zürich, 2008, p. 149, #35 pour un exemple comparable de l'ancienne collection Charles Ratton conservé par le Musée Barbier-Mueller (#1034-271).

107

BOÎTE KUBA
KUBA BOX

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois
Longueur : 42 cm. (16½ in.)

€1,000-1,500
$1,200-1,800

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



108

FIGURE DE RELIQUAIRE
KOTA-WUMBU JANUS
KOTA-WUMBU JANUS RELIQUARY FIGURE

GABON

Bois, cuivre, laiton
Hauteur : 64 cm. (25¼ in.)

€40,000-60,000
$48,000-71,000

PROVENANCE

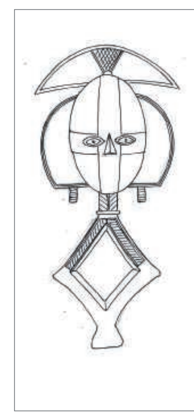
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Les objets Janus, nommés *mbulu-viti* chez les Ndassa, constituent une faible proportion du corpus des figures de reliquaire dites "kota" : de l'ordre de 10% dans les styles où de telles figures sont présentes. Il semble que ces objets étaient considérés par leurs propriétaires comme plus puissants. Kukilinkuba, un informateur Obamba, rapporte dans une conversation que retranscrit le missionnaire et ethnologue Efraim Andersson, que les Janus avaient l'exceptionnelle faculté de se nourrir de poules (*ntusu*) et de gibier (*nyama*) (Andersson, E., *Contribution à l'Ethnographie des Kuta II*, Uppsala, 1974). Si énoncée de la sorte, cette affirmation m'a longtemps laissé perplexe, elle trouve toutefois une explication toute simple : certains rituels demandent le sacrifice d'un poulet et d'autres d'une chèvre. Cette figure pouvait participer aux deux. Comme toutes les figures kota Janus, cette statue oppose une face féminine, totalement concave, à une face masculine ici semi-convexe. Il n'est toutefois probablement pas question ici d'une simple opposition ou complémentarité entre sexes : j'ai mentionné dans le commentaire du lot 94 la nature spirituelle de ce qui était représenté par les figures kota. Or il semble que certains esprits au moins (notamment ceux du *nkita* et du *mukissi* chez les Teke tout proches (Lehuard, R., *Les Arts Bateke*, Arnouville, 1996) avaient la faculté de s'exprimer selon les deux genres. Ces figures Janus représentent assez probablement cette idée d'un esprit "complet" capable de s'exprimer de deux manières... et donc de manger et les poules et le gibier.

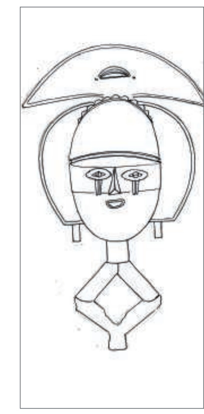
Le style de cette figure de reliquaire est assez proche des objets réalisés par le sculpteur Koba, un sculpteur Wumbu ayant exercé dans les environs de Mabinga à partir de la fin du XIXe siècle et ayant pris la succession de Semangoy. Chez son prédécesseur Semangoy, sculpteur Wumbu également, le parti pris esthétique, en rupture avec ses prédécesseurs, est minimaliste. Ainsi le plaquage du visage est dépourvu de tout lamellage réel (comme sur le lot 104) ou simulé au repoussé (comme sur le lot 101), les joues (ces grandes plaques de part et d'autre du visage), le cou, les épaules (la partie supérieure du losange à la base de la statue) sont laissés vierges et le croissant ne montre qu'un décor assez simple. Koba reprend cette approche dépouillée, mais y réintroduit quelques éléments du décorum traditionnellement plus démonstratif : notamment le cou et les épaules sont chez lui bien décorés et les bras reprennent une section anguleuse (ils avaient été simplifiés par des tronçons de cylindres chez son prédécesseur). Ces considérations permettent donc de se faire une idée assez précise (ce qui est rare) de l'ancienneté et de l'origine de l'objet : nous sommes devant une statue de reliquaire sculptée par les Wumbu à la fin du XIXe dans les alentours de Moanda. Il est envisageable, mais non certain, que cette statue soit une œuvre du sculpteur Koba lui-même.

Frédéric Cloth, septembre 2017





Œuvre formellement identifiée comme produite par Koba. Collection Andrault



Œuvre formellement identifiée comme produite par Semangoy ex Collection Vérité





109

MASQUE PUNU
PUNU MASK

GABON

Bois
Hauteur : 22.5 cm. (9 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

BIBLIOGRAPHIE
Lem, Frédérick Henri, *Réalité de l'Art nègre*, in Tropiques, 4e trimestre, no. 327, Noël, Paris, décembre 1950, p. 37

Très ancien masque dont le style évoque les masques du sud du pays Punu. Sa patine permet de le dater du XIXe siècle.

■110

POTEAU ÉENGO MITSOGO
TSOGHO* EENGO *POST

GABON CENTRAL, RÉGION D'OVALA

Bois
Hauteur : 230 cm. (90½ in.)

€12,000-18,000
$15,000-21,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Leleu, *Chefs d'œuvres de l'Afrique Noire*, 12-29 juin 1952

BIBLIOGRAPHIE
Chefs-d'Œuvre de l'Afrique Noire, Paris, 1952, fig. 78 (non ill.).

Le corps de garde, maison des hommes, appelé *Ebandza* chez les Tsogo est une construction rectangulaire où se tiennent les cérémonies initiatiques du *bwiti* et où autrefois se tenait un groupe de guerriers pour protéger le village. La toiture est portée par un pilier central presque toujours sculpté, soit d'un ou de plusieurs personnages, soit de motifs géométriques symboliques. Ce grand poteau « Vérité » est composé de deux personnages superposés, représentation réaliste du couple primordial : l'homme *nzambé-kana* et la femme *disumba*. Ce poteau, de par ses dimensions, son style et sa polychromie est à comparer à celui de l'ancienne collection Arman. Au catalogue de l'exposition chez Leleu en 1952 l'objet est indiqué comme : *Bakota de la Haute Likouala*.
Sur la sculpture traditionnelle tsogho, consulter *Art et artisanat tsogho,* ORSTOM, 1975.





111

OUTIL DE DIVINATION LUBA, *KATATORA* *LUBA FRICTION ORACLE*, KATATORA

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois
Hauteur : 14 cm. (5½ in.)

€1,000-1,500
$1,200-1,800

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Les *katatora* sont des objets à usage divinatoire chez les Luba à la forme bien particulière : un cadre en bois ajouré surmonté d'une petite tête sculptée. Lorsqu'un individu désire savoir la cause de ses malheurs, il va consulter le devin. Ce dernier fait asseoir le patient, se met en face de lui et lui demande de tenir le *katatora* en passant ses doigts dans le cadre ajouré. Le devin fait de même. Une fois l'objet tenu par le praticien et son patient, le devin pose des questions à certains défunts, plus ou moins omniscients, pour ce qui est des causes liées aux problèmes des vivants. Le *katatora* répond alors par des mouvements circulaires, l'immobilité, ou par des tapotements. Ces codes bien particuliers ont valu au devin le sobriquet de 'morse-code telegraphist' par W.F.P. Burton (qui vécut à Mwanza au cœur du pays Luba au début du XXe siècle). Cet exemplaire présente une profonde patine d'usage. A ce jour, nous ne connaissons aucun autre *katakora* où la bouche ouverte est ornée de dents. La coiffure Luba, typique, composée de plusieurs parties, est magnifiquement exécutée.



■ 112

CANNE DE CHEF LUBA, *KIBANGO*
LUBA CHIEF STAFF, KIBANGO

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois
Hauteur : 145.5 cm. (57 in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

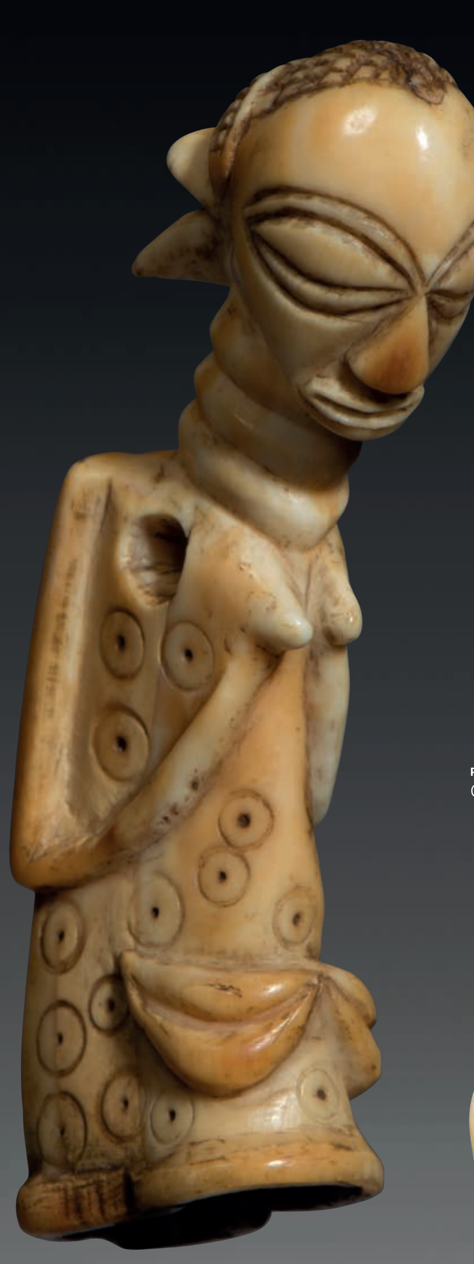
PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Les cannes telles que celle-ci appartenaient aux chefs Luba pour affirmer leur pouvoir et leur position. Ces objets étaient tout autant des objets de prestige que des réceptacles du pouvoir sacré. Ils accompagnaient les chefs partout où ils allaient. Le sommet de cette belle canne Luba est sculpté d'une superbe figure féminine debout. La femme est le sujet principal de l'art Luba. Bien que les dirigeants Luba soient des hommes, les femmes Luba occupent une place centrale dans les domaines politiques et religieux. Tel un signe de la prédominance du pouvoir féminin, nombre de cannes Luba utilisées par des hommes sont à l'image d'une femme. Le geste des mains supportantles seins est un signe de respect et indique la possession de secrets royaux. Les jambes très courtes renforcent l'importance donnée au torse décoré de belles scarifications - à la fois emblèmes de rang et attributs de beauté. Le cou est allongé pour loger les colliers de perles. La tête et coiffure sont dans le style classique Luba. La poignée tournée est magnifiquement sculptée ; sa superbe patine lustrée brun-rouge témoigne d'une longue utilisation traditionnelle.



Détail



113

PENDENTIF LUBA,
MIKISI MIHASI
***LUBA PENDANT,* MIKISI MIHASI**

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Dent de phacochère
Hauteur : 10.5 cm. (4 in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Julien Volper a décrit ce type de petits pendentifs anthropomorphes féminins des Luba orientaux comme des 'véritables *netsuke* congolais' (in : *Ivoires sculptés des Luba*, in White Gold, Black hands, Vol. 5, 2013 : p. 11). Très peu d'informations sur la fonction de ces pièces sont connues. Nombre d'entre eux sont sculptés de canines de suidé (souvent phacochère). L'identification est ici facilitée, le pendentif ayant conservé la racine de la dent à la forme bien particulière. La tête et le cou s'inclinent le long de la courbe naturelle de la dent. Un trou percé dans le torse de la statue permettait d'y passer le cordon afin de suspendre l'amulette pour la porter au cou.
Bien que chaque pendentif soit légèrement différent dans ses détails, tous ont en commun une conception minimaliste de la forme humaine, mettant généralement l'accent sur la tête et le torse à défaut de l'exclusion totale des jambes. Le geste des mains sur les seins signifie dévouement, respect et, selon certaines sources, la conservation des traditions. Les coiffures sont très détaillées pour imiter les coiffures réelles des femmes de Luba du XIXe siècle. Les scarifications sont classiques, en cercles concentriques incisés, ceux-ci incarnent les principes fondamentaux de la vie.
Quatre autres pendentifs de ce maître sculpteur sont connus : Julien Volper en inclut un dans son excellent article sur le sujet (*op. cit.*, p. 35, fig. C8), un autre est publié dans Robbins, Warren M. et Nooter, Nancy, *African Art in American Collections, Survey 1989*, (Washington, 1989, p. 454, #1166), un dans le Fowler Museum of Cultural History de l'ancienne collection de Jerome L. Joss (FMCH.87.1321) ; et le dernier se trouve dans la collection Blanpain (de Grunne, Bernard, *Rêves de beauté. Sculptures africaines de la collection Blanpain*, 2005, p. 67). Les éléments caractéristiques du travail de cet artiste sont : la coiffure hachurée en forme de triangle sur le front qui finit en diadème (emblème de rang Luba) et la coiffure complexe composée de tresses soigneusement arrangées à l'arrière, les yeux larges aux grandes paupières supérieures, le nez proéminent triangulaire, la large bouche près du menton, le cou annelé, les bras allongés attachés au torse soutenant les petits seins et les doubles scarifications corporelles en saillie à la hauteur du nombril. Ce dernier type de scarifications était connu comme *milalo* et considéré comme particulièrement érotique et belle par les Luba. Toutes ces caractéristiques morphologiques sont les plus belles exécutées dans le pendentif de la collection Vérité, qui montre des traces d'utilisation évidentes et une belle patine résultant d'une longue usure.





114

STATUE LULUWA, *BULENGA*
LULUWA STATUE, BULENGA

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

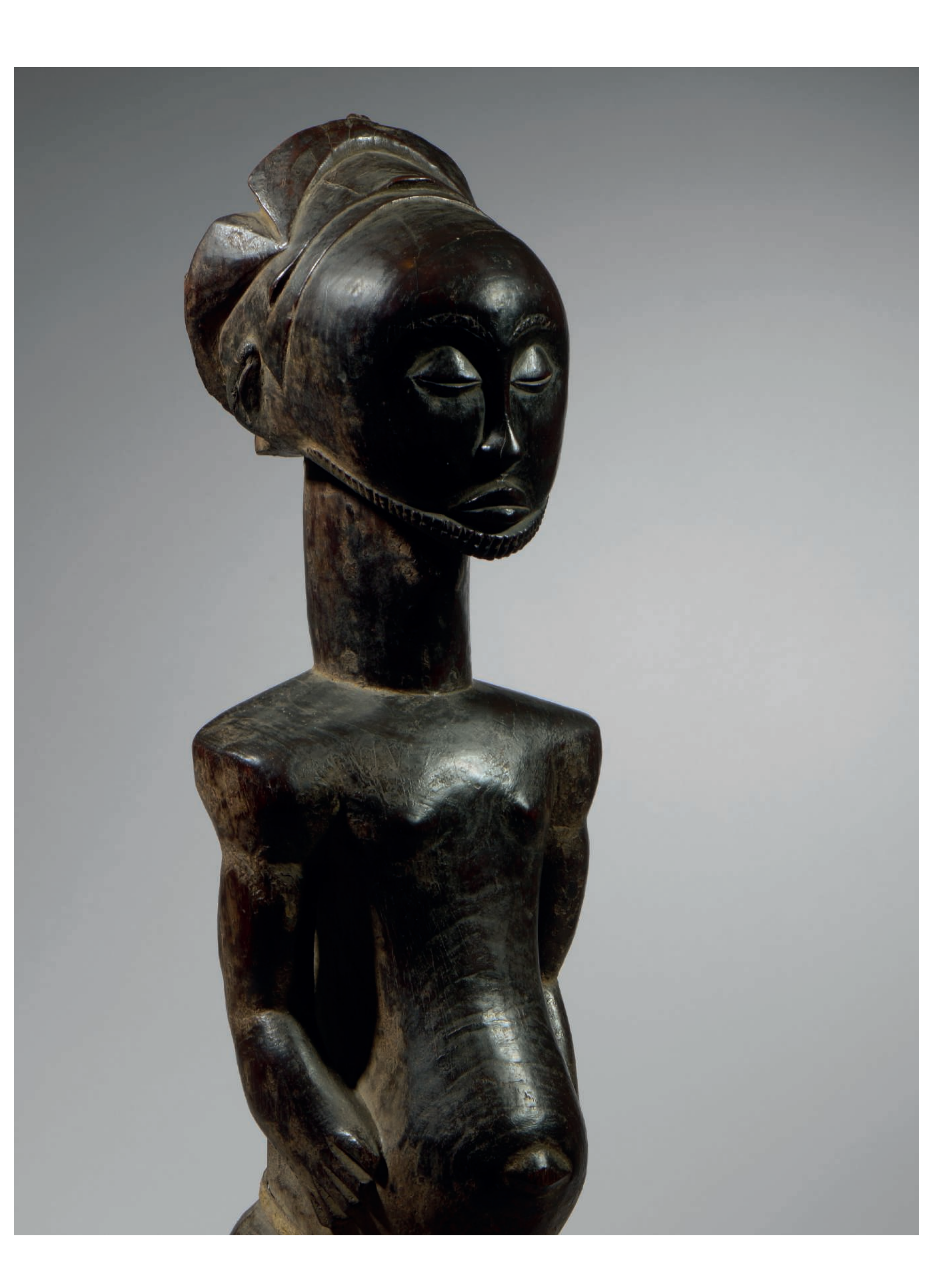
Bois
Hauteur : 18.5 cm (7⅓ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Les statuettes *bulenga* des Luluwa mesurent généralement entre 10 et 25 centimètres de hauteur et ont une petite coupe dans leur main gauche. Elles sont censées porter chance à leurs propriétaires et sont également employées lors de rituels en l'honneur des esprits protecteurs ou de cérémonies de fécondité. Ces statuettes étaient frottées de pigments naturels afin d'activer leurs pouvoirs inhérents, d'où la présence d'une couche de kaolin. La tête surdimensionnée de cet exemple exceptionnel est très naturaliste. L'extension au sommet de la coiffure était connue sous le nom de *disungu*. On notera les tatouages en motifs curvilignes et géométriques en relief (*nsalu*), décorant tant le visage que le corps. Ces tatouages, disparaissant déjà au début du XXe siècle, étaient avant tout considérés comme des signes de beauté ; ils se référaient plus particulièrement au concept de *bulenga*, beauté de la création humaine. Ils illustrent l'idée d'une peau saine et parfaite et symbolisent des qualités morales et physiques exceptionnelles. La plupart des motifs décoratifs ont une signification plus profonde : le nombril entouré de tatouages concentriques, montrant ici une hernie ombilicale, est ainsi une métaphore de la connexion étroite avec les ancêtres et la continuité des générations. La qualité exceptionnelle de la sculpture de statuette laisse supposer que son sculpteur en réalisa de plus grandes. Son style peut être lié à plusieurs maternités de la collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren que Paul Timmermans a attribué au sous-style de Bakwa Mushilu de Ndemba (Petridis, Costa in *Treasures from the Africa-Museum Tervuren*, Tervuren, 1995, p. 332).



115

STATUE D'ANCÊTRE HEMBA-NIEMBO, *SINGITI*
NIEMBO-HEMBA ANCESTOR FIGURE, SINGITI

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois
Hauteur : 70 cm. (27½ in.)

€150,000-200,000
$180,000-240,000

PROVENANCE
Collection Pierre Loeb, Paris
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
New York, The Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars-19 mai 1935
Cercle Volney, Paris, *Les arts africains*, 3 juin-7 juillet 1955
Sochaux, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux,*La sculpture en Afrique Noire*, 23 mai-28 juin 1970

BIBLIOGRAPHIE
Sweeney, James Johnson, *African Negro Art*, New York, Museum of Modern Art, 1935, p. 51, #42
Les arts africains, Paris, 1955, #126 (non ill.)
Vérité, P., *La sculpture en Afrique Noire*, Sochaux, 1970 : #71 (non ill.)



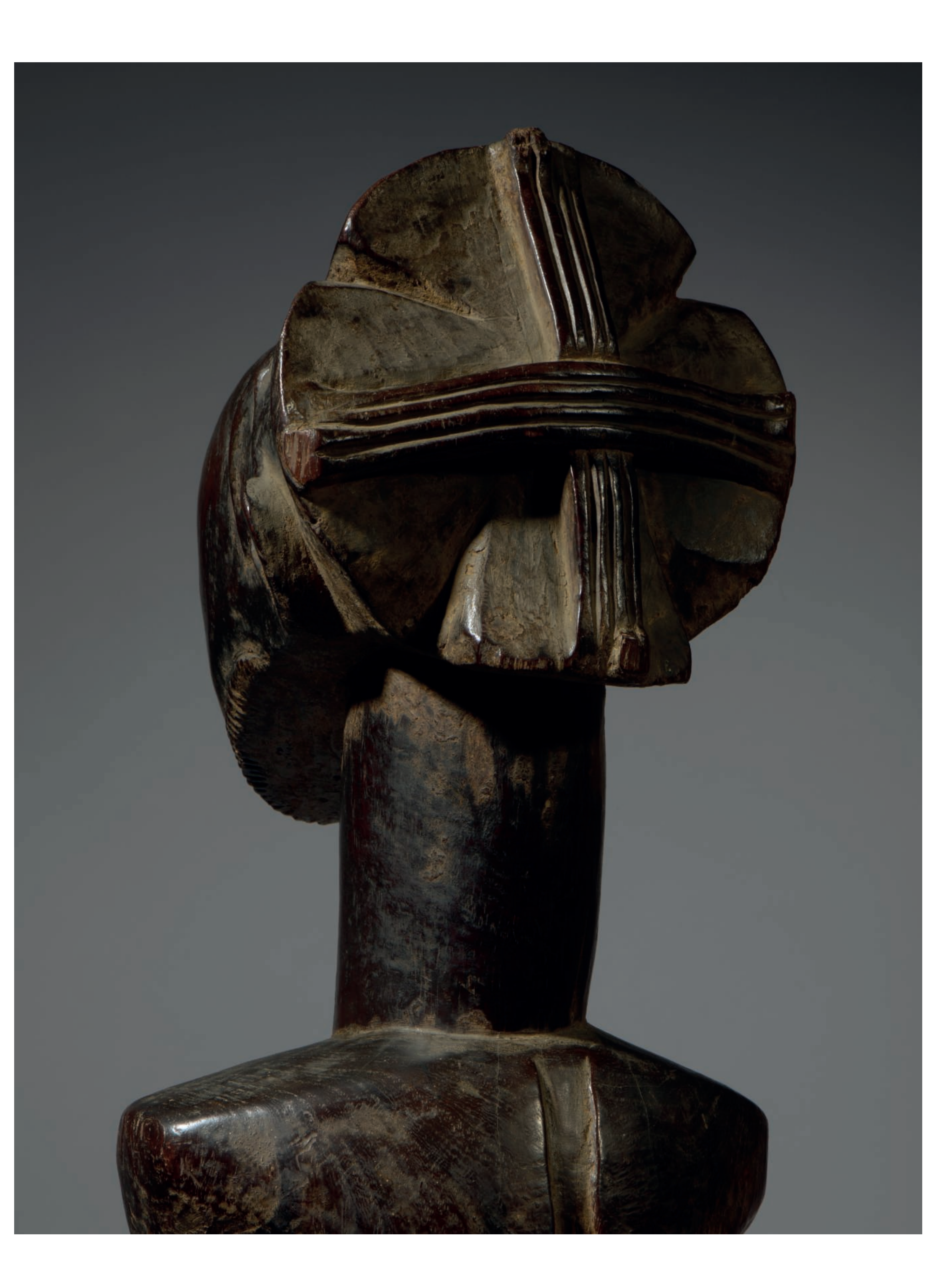
Pierre et Suzanne Vérité, circa 1960.



Vue de l'exposition au Cercle Volney, Paris, 1955.



Photographie prise en 1935 par Soichi Sunami, au moment de l'arrivée à la douane de New York des œuvres destinées à être exposées à *African Negro Art*.



Les Hemba vivent au Sud-Est de la République Démocratique du Congo, sur une terre située entre le fleuve Congo (à l'Ouest) et le lac Tanganyka (à l'Est). Les Hemba ont essentiellement célébré l'ancêtre masculin de haut rang qui, dans cette société, attestait et légitimait le pouvoir et la possession de la terre. Ces statues étaient conservées dans les maisons funéraires ou dans les maisons des chefs. Voir LaGamma (Heroic Ancestors, 2012, pp.225-270) pour une importante étude récente sur la grande statuaire Hemba. En 1977, François Neyt a réalisé une étude exhaustive sur l'art Hemba dans La grande statuaire Hemba du Zaïre. Neyt a établi différents groupes au sein même de cette production artistique. Selon ses caractéristiques stylistiques, notre statue d'ancêtre se rattacherait au groupe 6 correspondant au style de la région des Niembo, un groupe Hemba du nord qui habite les rives de la rivière Luika.

La tête sphérique, de forme pleine et arrondie, présente un front large qui s'étend jusqu'à la couronne. Les yeux en forme d'amande sont à peine ouverts sous les paupières supérieures lourdes. Les orbites creuses sont taillées dans des arcs, les sourcils délimités en relief au-dessus, s'étendent jusqu'à ce qu'ils rencontrent le nez. Les lèvres naturalistes sont délicatement ourlées. Le visage est harmonieusement équilibré entre l'élégante barbe, composée de rangées de petits rectangles, et le diadème légèrement relevé. Le creux des oreilles se présente sous la forme d'arcs semi-circulaires. La coiffure est composée de quatre lobes ; quatre fins boudins horizontaux passent au-dessus de quatre fins boudins verticaux, formant le motif cruciforme des tresses, emblématique de la statuaire Hemba. Le cou cylindrique est allongé, la pomme d'Adam saillante. Le plan des épaules est horizontal. Le torse est plus étroit sous les bras, évasé à la partie supérieure de la poitrine, gonflé vers le ventre. Les bras symétriques sont légèrement fléchis et séparés du corps ; les mains posées latéralement sur le bas-ventre, attirant l'attention sur le centre symbolique de la figure, l'ombilic, signifiant la vie et la persistance de la lignée.

L'ombilic en forme losangée est caractéristique du style des singiti des Niembo de la Luika. Le dos a des omoplates saillantes, le fessier est plutôt rebondi. Les membres inférieurs massifs s'achevant par des pieds en forme de raquette. Le socle circulaire est légèrement bombé. La belle patine sombre et brillante indique un long usage rituel.

Bien que les caractéristiques faciales soient différentes, reflétant l'individualisation de chaque figure d'ancêtre, un singiti vendu par Sotheby's à New York en 2013 (16 mai, lot 152) est vraisemblablement l'œuvre du même sculpteur ou du même atelier que la statue de la collection Vérité. La forme spécifique de la coiffure en forme de croix est très semblable, tout comme les omoplates, la forme de l'ombilic, les mains et les jambes. La statue Hemba de la collection Vérité peut également être comparée avec plusieurs autres œuvres du style de Niembo de la Luika : citons par exemple une statue dans la collection de l'Art Institute of Chicago (#1972.453, publiée dans Neyt, 1977, pp. 200-201, fig. V-7), un autre exemplaire conservé à l'Institut des Musées Nationaux du Congo (# 72.746.70, Neyt, 1977, pp. 198-199, fig. V-6), et un singiti portant des armes, conservé dans une collection privée belge (Neyt, 1977, pp.188-191, fig. V-2) avec la même coiffure distincte aux quatre lobes. Ces trois statues, probablement des membres de la même lignée dynastique, ont certainement été conservées ensemble dans leur sanctuaire. Le singiti de la collection Vérité, jusque-là inconnu se rajoute au corpus restreint de cet important atelier Niembo actif durant la seconde moitié du XIXe siècle.



116

BOUCLIER KIKUYU
KIKUYU SHIELD

KENYA

Bois
Hauteur : 65 cm. (25½ in.)

Longueur : 44 cm. (17⅓ in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Ce genre de bouclier, sculpté à partir d'un morceau de bois léger, était utilisé parmi les Kikuyu lors de danses initiatiques (*muumburo*). Voir Phillips T. éd., A*frica The Art of a Continent*, Londres, 1995, pp.142-143, figs.2.24a et 2.24b pour deux boucliers similaires. Ces boucliers étaient portés au bras, fléchis pendant la danse, plutôt que d'être manipulés dans la main. Stanley Maina écrit (*op. cit.*) : « Tous les boucliers en bois étaient décorés avec des motifs non figuratifs sur la surface extérieure et généralement aussi à l'intérieur. Ces motifs n'étaient en aucun cas arbitraires. Les motifs devaient être convenus au préalable d'initiations successives, qui dans certaines régions ont pu être annuelles, avant d'être appliqués sur les nouveaux boucliers employés à cette occasion particulière. Ainsi, ces motifs variaient en fonction à la fois de l'unité territoriale et de la période d'initiation. Les boucliers utilisés lors d'une même initiation n'étaient pas nécessairement identiques.»







117

MASSUE
GUNSTOCK WAR CLUB

AMÉRIQUE DU NORD

Bois, métal
Longueur : 45.5 cm. (18 in.)

€1,000-2,000
$1,200-2,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



~118

MASSUE, NUU-CHA-NULTH (NOOTKA)
CLUB, NUU-CHA-NULTH (NOOTKA)

COLOMBIE BRITANNIQUE

Os
Longueur : 59 cm. (23¼ in.)

€6,000-8,000
$7,100-9,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Un grand nombre de ces massues fut collecté lors du troisième voyage autour du monde du Capitaine James Cook, à Yuquot, sur la côte ouest de l'île de Vancouver,au printemps 1778. Ces massues servaient d'armes mais étaient également des symboles du statut et du prestige associés aux traditions de la chasse à la baleine au sein des familles nuu-cha-nulth de haut rang. Elles portaient des noms cérémoniels et étaient transmises de génération en génération.
La poignée de la massue est terminée par une tête d'oiseau-tonnerre au bec ouvert, vue de profil, surmontée d'une coiffe en forme d'oiseau ; l'autre extrémité porte le décor d'un personnage coiffé dans une forme stylisée, les bras écartés,dont le corps est prolongé par deux lignes parallèles. Le corps de la massue est marqué d'une série de petits trous. On observe peu de variations dans la forme des massues depuis 2000 ans, seul le décor diffère d'un objet à l'autre.
Notons qu'une des faces de la massue comporte des traces d'huile ou de graisse.
Cf. pour un exemplaire similaire, voir celui du British Museum (inv. No. Am.NWC.42), de l'ancienne collection Sir Joseph Banks et recolté par Cook.
Marie Mauzé, septembre 2017





119

PLAT CÉRÉMONIEL
CEREMONIAL PLATTER

CÔTE NORD OUEST SEPTENTRIONALE

Bois, coquilles
Hauteur : 14 cm. (5½ in.)

Longueur : 29.8 cm. (12 in.)

€4,000-6,000
$4,800-7,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Ce platsculpté dans un bloc d'aulne est de forme presque carrée ; les deux petits côtés sont incurvés, peints avec des motifs stylisés représentant le visage d'un animal, tandis que l'extrémité des grands cotés est intaillée de stries parallèles verticales et de fines stries horizontales qui se rétrécissent à la base.
Les côtés s'évasent vers le haut et sont légèrement incurvés. Le bord est décoré d'opercules incrustés. Le visage de l'animal est composé de motifs symétriques en U et d'ovoïdes qui représentent les yeux. Le plat de couleur brune porte des traces de pigments.
Ces plats sculptés, propriété des chefs et des nobles, étaient utilisés dans les cérémonies de potlatch.
Marie Mauzé, septembre 2017

120



MASSUE
CLUB

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 60 cm. (23½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



121

SCEPTRE HAÏDA
HAÏDA SCEPTER

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 57.5 cm. (22⅔ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



~122

MASQUE OURS
BEAR MASK

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois, peau, fourrure
Hauteur : 37 cm. (14½ in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Musée d'Histoire Naturelle,
D'ours en ours, 5 octobre 1988 - 31 aout 1989

Masque d'ours peint en noir à la mâchoire articulée rehaussée d'une bande de fourrure d'ours, le sommet de la tête est également décoré d'un bandeau de fourrure.



Au 30 rue Delambre, dans l'atelier, vers 1950.




123


124

■123

TOTEM

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 95 cm. (37⅓ in.)

€8,000-10,000
$9,500-12,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

124

PIPE

COLOMBIE BRITANNIQUE

Argilite
Longueur : 22.5 cm. (8¾ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Chez les Haida des Haida Gwaii (archipel des îles de la Reine Charlotte) se développe à partir des années 1820 un art de la sculpture sur argilite (schiste carbonifère) destiné d'abord à la vente aux traiteurs de fourrures puis à celle des visiteurs européens et euro-américains qui se rendirent dans cette région tout au long du XIXe siècle. Cet art de *curios* est très diversifié tant du point de vue de la forme que de ses motifs décoratifs. La pipe appartient à un genre né dans les années 1880 qui s'inspire de la forme des pipes en terre.

Le décor est composé de trois personnages : un ours assis tenant un poisson dans sa gueule, un humain, les cheveux coiffés en haut chignon, adossé au fourneau de la pipe faisant face à un hibou. Le fourneau est décoré de motifs géométriques ; de petites entailles représentent le pelage de l'ours et le plumage du hibou.
Marie Mauzé, septembre 2017

125

CUILLÈRE CÉRÉMONIELLE TLINGIT
TLINGIT CEREMONIAL SPOON

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Longueur : 22 cm. (8¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Cuiller en corne de mouflon. Le manche figure deux personnages en position assise combinant des traits anthropomorphes et zoomorphes. Les personnages ont la tête tournée vers le cuilleron. Ces objets étaient utilisés dans les festins de potlatch.
Marie Mauzé, septembre 2017



125

■126

MODÈLE RÉDUIT
DE MÂT HÉRALDIQUE, TLINGIT
MINIATURE OF HERALDIC POLE, TLINGIT

ALASKA

Bois
Hauteur : 74 cm. (29 in.)

€8,000-10,000
$9,500-12,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Les premiers modèles réduits de mâts héraldiques en bois sont apparus sur la côte Nord-Ouest dès les années 1860. A la fin du XIXe siècle, les artistes amérindiens - des Tlingit aux Nuu-cha-nulth en passant par les Kwakwak'awakw - sculptèrent des milliers de mâts miniatures en bois, les missionnaires en Alaska encourageant la production de *curios* afin d'améliorer les ressources économiques des autochtones, notamment en Alaska. Pour les anthropologues qui collectaient ce type d'objets pour les musées, les mâts miniatures étaient des témoins matériels de sociétés en transformation voire de peuples en voie de disparition, après plusieurs décennies de contact avec les Euro- Américains ; pour les touristes, des souvenirs exotiques de leur visite dans les villages des côtes de la Colombie britannique et de l'Alaska.
Le mât peint en rouge, bleu et noir est sculpté de quatre personnages, de bas en haut, un castor avec sa queue hachurée, supportant un corbeau, les ailes repliées, une grenouille, la tête en bas et un chabot que l'on reconnaît par la représentation de son épine dorsale dans la coiffe qui surmonte le visage humain et se prolonge sur le dos de la grenouille.
Marie Mauzé, septembre 2017

126



~127

MASSUE
CLUB

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Os
Hauteur : 59 cm. (23 in.)

€5,000-7,000
$5,900-8,200

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

128

HOCHET
RATTLE

COLOMBIE BRITANNIQUE,
AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 37 cm. (14½ in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Ce hochet-Corbeau peint en noir et rouge est composé d'une partie pansue et creuse gravée en bas-relief et d'une partie supérieure sculptée en haut relief. La partie supérieure représente Corbeau volant l'astre lumineux – il tient une boule dans son bec -, les ailes repliées, sur le dos duquel repose un personnage allongé, les jambes fléchies, les mains sur les genoux, et les pieds prenant appui sur la queue de l'oiseau.
Les deux parties dépareillées de ce hochet ont été assemblées par une ligature en liber de cèdre.
Le hochet –corbeau est un instrument de musique utilisé par les chefs de la côte Nord-Ouest lors de danses dites danses de la paix.
Marie Mauzé, septembre 2017

■ 129

TOTEM

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 94 cm. (37 in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris






■ 130

TOTEM

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 90 cm. (35½ in.)

€8,000-10,000
$9,500-12,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 131

TOTEM

CÔTE NORD OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Bois
Hauteur : 149 cm. (58¾ in.)

€15,000-20,000
$18,000-24,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



132

MODÈLE RÉDUIT DE MÂT HÉRALDIQUE HAÏDA
MINIATURE OF HERALDIC POLE HAÏDA

COLOMBIE BRITANNIQUE

Argilite
Hauteur : 59.5 cm. (23½ in.)

€5,000-8,000
$5,900-9,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Les modèles réduits de mâts totémiques sont nombreuses dans les collections des musées. Les premiers mâts miniatures en argilite apparaissent dans les années 1860, répliques conformes des poteaux de maison et mâts funéraires érigés dans les villages. Certains de ces mini-mâts illustrent des événements mythiques qui ne sont pas décrits dans l'art monumental. Ce mât joliment sculpté représente de bas en haut ours, la langue pendante entre ses pattes, surmonté d'un ours dont l'articulation des pattes est décorée d'une figure humaine. Le troisième personnage est un oiseau avec un très long bec.
Marie Mauzé, septembre 2017



133

PENDENTIF MAORI, *HEI TIKI*
***MAORI PENDANT*, HEI TIKI**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Néphrite, haliotis
Hauteur : 15.5 cm. (6¼ in.)

€20,000-30,000
$24,000-35,000

PROVENANCE

Ancienne collection Kenneth Athol Webster (1906-1967)
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 127

Très beau *Hei tiki*, en néphrite de belle couleur vert clair, représentant un personnage féminin la tête inclinée, les traits du visages finement définis, les yeux en coquillage d'haliotis, le torse articulé aux niveau des côtes, les épaules archées, les bras aux coudes remontés, les mains posées sur les cuisses.





134

PENDENTIF MAORI, *HEI TIKI*
***MAORI PENDANT,* HEI TIKI**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Néphrite, haliotis
Hauteur : 14.7 cm. (5⅔ in.)

€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



135

MASSUE MAORI, *MERE POUNAMU*
***MAORI CLUB*, MERE POUNAMU**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Néphrite
Longueur : 36 cm. (14 in.)

€3,000-6,000
$3,600-7,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



~136

MASSUE MAORI,
KOTIATE
KOTIATE *MAORI CLUB*

NOUVELLE-ZÉLANDE

Os de baleine
Longueur : 30.5 cm. (12 in.)

€6,000-8,000
$7,100-9,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 131

~137

MASSUE MAORI,
PATU PARAOA
***MAORI CLUB,* PATU PARAOA**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Os de baleine
Longueur : 37 cm. (14½ in.)

€4,000-5,000
$4,800-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris







138

LAME EN PIERRE MAORI, *TOKI*
***MAORI STONE BLADE*, TOKI**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Longueur : 34 cm. (13.2/5 in.)

€800-1,200
$950-1,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

139

BOÎTE MAORI, *WAKA HUIA*
WAKA HUIA, MAORI BOX

NOUVELLE-ZÉLANDE

Bois, haliotis
Longueur : 52 cm. (20½ in.)

€6,000-8,000
$7,100-9,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955
Vérité, une passion des cultures, Neuflize OBC, Paris, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 126 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 83 (non ill.)
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

Très belle boîte d'époque *Te Huringa*, ornée du motif *rauponga* ; elle présente un couvercle décoré d'une grande figure humaine sculptée en relief, les manches latéraux en forme de *tiki* aux yeux en écaille d'haliotis. Caractéristiques par le motif *rauponga*, les lignes obliques en faisceau sont séparées par une bande. Ce motif, inspiré de la feuille de fougère, symbolise les côtes des ancêtres. On le retrouve principalement parmi les Ngati Porou, Ngati Kahungunu, les Te Arawa et les Waikato.



~140

MASSUE MAORI, *KOTIATE*
MAORI CLUB, KOTIATE

NOUVELLE-ZÉLANDE

Os de baleine, haliotis
Longueur : 32 cm. (12½ in.)

€8,000-12,000
$9,500-14,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Avec le manche finissant en tête de *tiki* aux yeux en écaille de haliotis, ce *kotiate* est particulièrement élégant ; il se distingue par la manière dont l'artiste a superposé les lames ovales latérales.
La production des *kotiate* en os de baleine prolifère entre 1820 et 1860. Elle est liée à l'activité des baleiniers américains dans le Pacifique Sud, qui mènera à l'abandon progressif de l'utilisation du bois pour la sculpture de ces objets.



■ 141

LINTEAU MAORI, PARE
***MAORI DOOR LINTEL*, PARE**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Bois, haliotis
Longueur : 137 cm. (54 in.)

€40,000-60,000
$48,000-71,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu*, Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955
Montbéliard, Maison des arts et Loisirs de Montbéliard, *Les Arts d'Océanie*, 23 juin – 22 juillet 1973

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 134 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 77 (non ill.)
Les Arts d'Océanie, Montbéliard, 1973, no. 12

Encadrées aux extrémités par deux spirales *pitau* superposées, et séparées au centre, les deux figures aux bras levés reposent avec leurs pieds sur deux têtes de *manaia*. Les *pare* surmontaient les portes d'entrées donnant accès aux grandes maisons d'assemblée ou aux maisons des chefs. Selon la croyance Maori, ces linteaux possédaient la qualité magique de neutraliser le *mana* destructeur de ceux qui auraient voulu s'y introduire impunément.
D'époque *Te Huringa*, ce *pare* est stylistiquement très proche du style Arawa des Ngati Pikiao de la Bay of Plenty. Un *poupou* (panneau) de maison collecté par Otto Finsch en 1880 à Maketu, actuellement dans la collection du *Museo Nazionale di antropologia ed etnologia*, Florence, présente, pour la représentation de la figure humaine, les mêmes éléments formels dont les plus frappants sont les genoux et épaules en spirales prononcées. (voir Simmons D., Whakairo, *Maori Tribal Art*, Auckland, 1985, fig. 109, p. 127)
Cf. Pour un *pare* presque identique voir le linteau à deux figures reproduit sur la photo de John R. Morris, intitulé *Carved Maori Door Lintels*, circa 1895 (le troisième à partir du haut), dans la collection du muséée de Auckland ; pour un autre exemplaire très similaire, voir celui provenant de la collection Oldman, actuellement conservé au National Museum of New Zealand, Wellington, no. inv. Old. 579.



Photo de John R. Morris,
Carved Maori Door Lintels, 1895



142

MASSUE, *PATU ONEWA*
***CLUB*, PATU ONEWA**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Néphrite
Longueur : 37 cm. (14½ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

143

ENTONNOIR MAORI, *KOROPATA*
***MAORI FUNNEL*, KOROPATA**

NOUVELLE-ZÉLANDE

Bois, haliotis
Hauteur : 12 cm. (4¾ in.)

€15,000-20,000
$18,000-24,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951

Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955

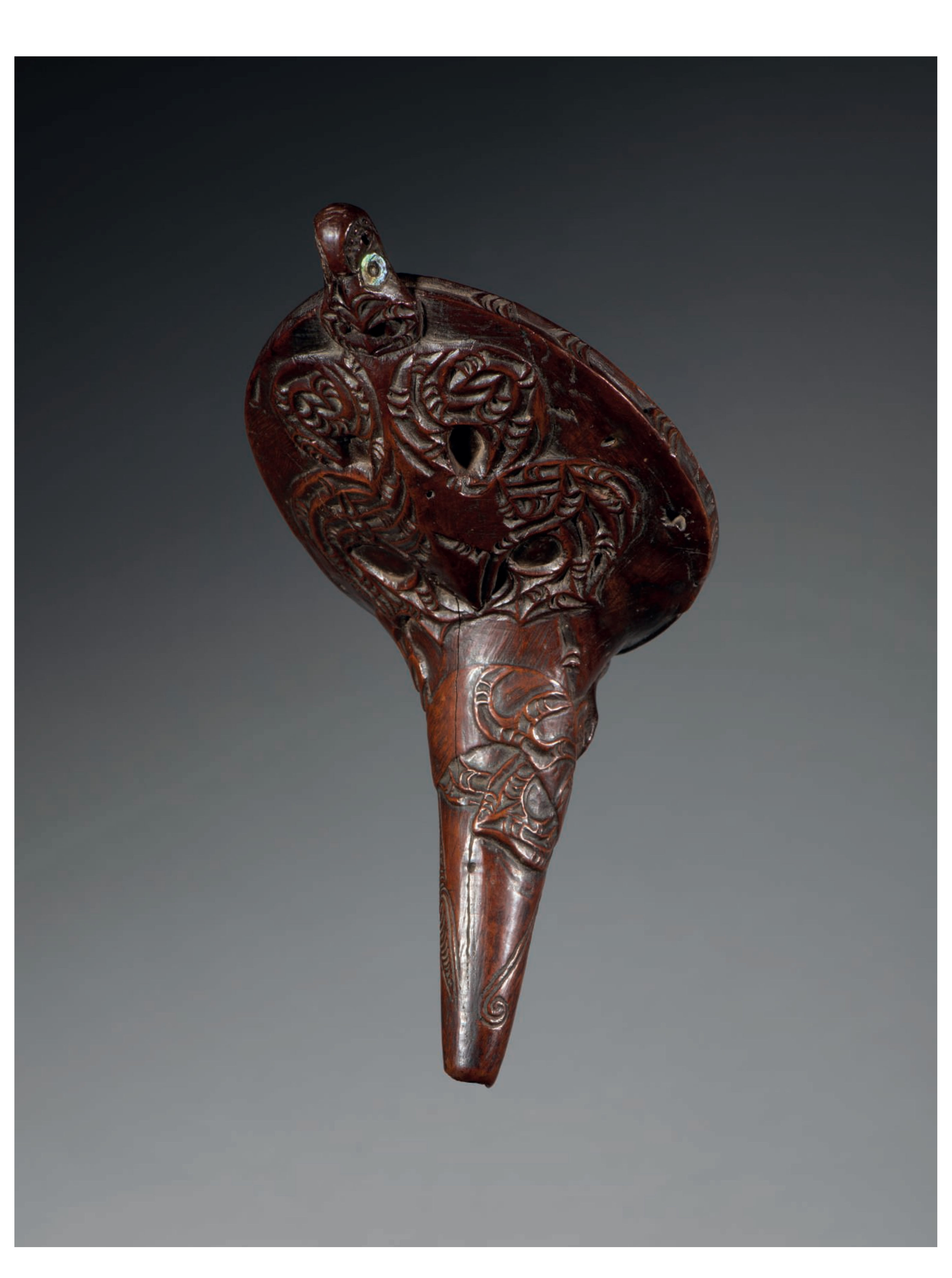
BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 130 (non ill.)

Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 78 (non ill.)

Rarissime objet, dont la possession était réservée aux dignitaires Maori. En raison du *tapu* qui était associé à l'application des tatouages faciaux, le chef, qui venait de subir cette épreuve, avait interdiction de toucher les denrées avec ses lèvres. Un gruau liquide, qui constituait sa nourriture, lui était alors administré à l'aide d'un entonnoir, le *koropata*.
De nombreux entonnoirs présentent des ornements très complexes ; plutôt rares par contre sont ceux décorés avec une large figure comme celui-ci. Plus rares encore, ceux dont le bord de l'entonnoir est décoré comme dans le cas présent. Un seul autre exemplaire, actuellement dans la collection du musée de Dunedin, Nouvelle-Zélande, a pu être répertorié avec ce même détail.

Cf. Pour un autre entonnoir très similaire, acquis en 1822 par la Newcastle Literary and Philosophical Society, maintenant dans la collection du Hancock Museum Newcastle, no. inv. NEWHM : C624, publié dans S. Hooper, *Pacific Encounters. Art & Divinity in Polynesia 1760-1860*, Londres, 2006, p. 125, fig. 60.



144

MASQUE DE GABLE MAORI, *KORURU*
MAORI GABLE MASK, KORURU

NOUVELLE-ZÉLANDE

Bois
Hauteur : 38 cm. (15 in.)

€30,000-40,000
$36,000-47,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, Arts de l'Océanie, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique*, collection P.S. Vérité, du 8 au 30 juin 1955
Montbéliard, Maison des arts et Loisirs de Montbéliard, *Les Arts d'Océanie*, 23 juin – 22 juillet 1973
Sète, Musée Paul Valéry, *Arts et découverte du Pacifique*, 1988

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 134 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 84 (non ill.)
Les Arts d'Océanie, Montbéliard, 1973, no. 10

Ce très beau masque décorait sans doute le pignon d'une majestueuse maison cérémonielle ou celui de la demeure d'un grand chef, *whare tupuna*. Selon la croyance Maori, certaines structures architecturales, telles les maisons de cérémonies, les maisons des grands chefs ou les entrepôts abritant les denrées, symbolisaient le corps d'un *tupuna*, un ancêtre important. Surmontant le corps symbolique, le *koruru* représentait donc la tête de l'ancêtre vénéré.
Des *koruru* anciens et de petite taille tel celui-ci sont très rares, tant dans les collections publiques que privées. De par son style ce masque peut être attribué à celui de l'East Coast.



145

STATUE D'ANCÊTRE ULI
ULI *ANCESTOR FIGURE*

NOUVELLE-IRLANDE

Bois
Hauteur : 73 cm. (28¾ in.)

€200,000-300,000
$240,000-350,000

PROVENANCE

Collectée en 1909-10 dans le village de Panakundu par Walden, Nouvelle-Irlande
Pierre Loeb, Paris, depuis 1929
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Pigalle, *Exposition d'art africain et océanien*, 28 février-1er avril 1930

BIBLIOGRAPHIE

Photo et notes personnelles du journal d'expédition d'Augustin Krämer

Krämer-Bannow, E., *Bei kunstsinnigen Kannibalen in der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908-1909 ; nebst wissenschaftlichen Anmerkungen von Augustin Krämer*. Reimer, Berlin 1916

Krämer, A., *Die Malanggane von Tombara*, Munich : Georg Müller, 1925

Exposition d'art africain et d'art océanien, Paris, Galerie Pigalle, 1930, no. 355 (non ill.)

Einstein, C., *À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle*, dans la revue Documents, 2ème année, 1930

Schindlbeck, M., *Gefunden und verloren. Arthur Speyer, die dreißiger Jahre und die Verluste der Sammlung Südsee des Ethnologischen Museums Berlin*, Berlin, 2011

« J'ai presque honte d'avouer que je suis fou des sculptures de Nouvelle-Irlande » écrivait Karl von Linden, fondateur du musée de Stuttgart.

LE ULI **WALDEN-LOEB-VÉRITÉ**

Jean-Philippe Beaulieu, directeur de recherche, CNRS

A la fin du XIXe siècle, la Nouvelle Irlande est une terre mal connue. C'est une île étroite d'origine volcanique s'étendant sur 340 km. Le Nord est composé de terrasses calcaires d'anciens récifs coralliens se fondant ensuite dans une chaîne de collines aux reliefs accidentés. Au centre de l'île trône le plateau Lelet à plus de 1000 m d'altitude. Les quelques dizaines de villages des locuteurs Mandak, se déploient sur les contreforts karstiques du plateau, couverts d'une épaisse végétation tropicale. Leur vie est orchestrée par des rites funéraires Malagan importants commandés par de rares statues humaines stylisées connues sous le nom de Ulis. Représentations d'ancêtres sculptées dans des bois durs, leurs larges têtes barbues sont surmontées de crêtes. Les Ulis sont trapus, les épaules larges et campés sur des jambes courtes. Ils dardent une poitrine pointue et un sexe épais. Considérées comme hermaphrodites par les premiers voyageurs, les Ulis sont des figures masculines. Leurs sourires carnassiers et leurs attitudes de défiance accentuent leur puissance. Ils incarnent la force absolue, le pouvoir mais aussi la fécondité. Contrairement aux autres statues sculptées en Nouvelle Irlande qui étaient généralement détruites ou abandonnées après les rituels, les Ulis étaient soigneusement conservés dans les maisons des hommes avant de participer à de nouvelles cérémonies.
Au début du XXe siècle, sous l'emprise de la puissance coloniale, les Mandaks furent obligés d'abandonner leurs villages ancestraux et de s'installer sur la côte. Ils devaient aussi s'adapter au nouvel ordre instauré par le gouverneur Albert Hahl qui s'appuyait sur les structures anciennes et les chefs locaux. Ils comprirent qu'ils pouvaient néanmoins tirer parti de l'intérêt frénétique des européens pour les objets de leurs traditions ancestrales. La vente de statues, ornements ou crânes après les cérémonies, devenait un moyen d'obtenir les marks convoités et d'éviter de devoir travailler pour l'occupant colonial en s'acquittant d'une taxe. Les administrateurs coloniaux, marins, marchands se livraient à une véritable chasse aux trophées ethnographiques, activité chaotique et lucrative, permettant aussi d'obtenir des médailles et titres prestigieux grâce au soutien des directeurs de musées Allemands. Néanmoins, pour comprendre le contexte de création et d'usage des milliers d'objets des mers du Sud ayant déjà intégré les collections, des expéditions scientifiques étaient indispensables. Les musées allemands souhaitaient aussi une collecte rationnelle et des enquêtes de terrain.

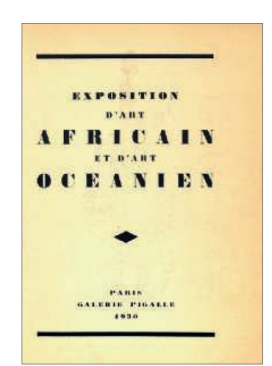
« J'ai presque honte d'avouer que je suis fou des sculptures de Nouvelle -Irlande » *écrivait Karl von Linden, fondateur du musée de Stuttgart.*

L'EXPÉDITION NAVALE ALLEMANDE DE 1907/1909

Les collectes et publications de la première expédition scientifique en Nouvelle-Irlande menée par le docteur Emil Stephan en 1904/1905 encouragèrent Félix von Luschan, le directeur du des départements d'Afrique et d'Océanie du musée d'anthropologie de Berlin à persévérer dans cette voie. Le ministère prussien pour la Religion, l'Education et les Affaires Médicales, et le ministère de la Marine avec l'approbation du Kaiser allouèrent un budget de 60 000 marks pour une deuxième grande expédition du musée de Berlin dans l'archipel Bismarck, la *Deutsche Marine Expedition* 1907/1909. L'expédition fut conduite par le Dr Emil Stephan accompagné d'assistants nommés par Félix von Luschan : Edgar Walden, le Dr Otto Schlaginhaufen et le photographe Richard Schilling.
Les différents membres de l'expédition fraichement arrivés d'Allemagne se réunissent à Herbertshöhe (aujourd'hui Kokopo) en Nouvelle Bretagne le 3 novembre 1907. Le gouverneur impérial Albert Hahl leur attribue les différentes zones de la Nouvelle Irlande à explorer, le nord à Walden, le sud à Stephan et Schlaginhaufen. Mi-décembre 1907, Walden établit son quartier général dans un confortable bâtiment de l'administration coloniale à Fezoa à 100 km au sud de Kavieng. C'est le lieu idéal pour enquêter sur les rites Malagan des villages alentours.

EDGAR WALDEN ET AUGUSTIN KRÄMER SUR LES TRACES DES ULIS

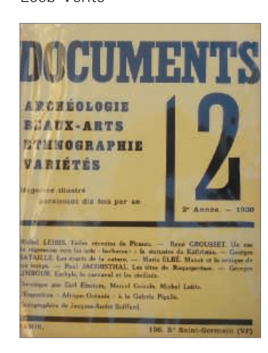
Du 15 au 19 février 1908, Walden accompagne l'administrateur colonial Franz Boluminski dans une tournée d'inspection passant en particulier par les villages de Lamasong, Konos, Panakundu, Konombin, Lemau et Paneras (voir carte). C'est un voyage rapide, les chefs locaux ayant été prévenus par une missive envoyée le 24 janvier qu'ils devaient apporter des objets ethnographiques à Lamasong. Le 19 Février, Walden écrit dans son journal qu'ils ont pu obtenir plusieurs Ulis qui entreront dans les collections Berlinoises. *« Ils sont traités dans le plus grand secret, enroulés avec soin dans des feuilles et un tressage à partir de palmes de cocotiers pour le transport. Les porteurs se glissent derrière les maisons murmurant que si des femmes voient les statues, elles meurent »* . Walden retourne alors à Fezoa pour poursuivre ses recherches et collectes sur les rites Malagan.
Le 25 mai 1908, le chef de l'expédition Emil Stephan, succombe à une maladie tropicale à Namatanai. Le directeur du musée de Berlin, propose alors au Dr



Galerie Pigalle, *Exposition d'art africain et d'art océanien*, 1930. Couverture du catalogue.



La page de l'article (Einstein, 1930) illustrant le Uli Walden-Loeb-Vérité






Madame Pierre Loeb, rue Desbordes Valmore, Paris ; 1929


Archives Albert Loeb

Détail de la photo ci-contre illustrant Le Uli Walden-Loeb-Vérité.

Augustin Krämer de prendre la tête de l'expédition. Accompagné de son épouse, Krämer embarque le 15 septembre 1908 pour l'archipel Bismarck et se fait déposer en novembre à Muliama, au sud de la Nouvelle Irlande. La région a déjà été bien explorée par Stephan et Schlaginhaufen. Elle semble moins riche à Krämer. Il dirige ses pensées vers le pays Mandak et les Ulis. Il adresse à Walden des instructions pour qu'il organise un campement au village de Lamassong. Walden s'exécute et déménage de Fezoa pour Lamassong le 23 novembre 1908. Consciencieusement, il continue aussi ses enquêtes et collectes ethnographiques. Il acquiert un premier Uli le 26 novembre, puis deux, le 28 novembre à Tanla. Son attention se focalise sur le village de Panakundu où il se rend à plusieurs reprises en décembre. Ses carnets mentionnent juste ses visites répétées de manière sibylline.
Le 10 décembre 1908 alors qu'il est encore à Muliama, Augustin Krämer écrit à Karl von Linden qu'il « *veut en savoir plus sur les figures Ulis* » . Krämer et son épouse décident de marcher jusqu'à Lamassong, où ils arrivèrent le lendemain de Noël. Krämer impose son autorité de chef de l'expédition, se réserve l'étude du pays Mandak et les Ulis, et abandonne à Walden le nord de Nouvelle Irlande. Walden communique alors ses notes sur les Ulis, et réalise des photos le 3 Janvier 1909 (photo 1 et 2). Il embarque ensuite pour les iles Tabar, puis poursuit ses travaux dans la région de Fezoa et ne passera plus par le pays Mandak.
Le 10 janvier 1909, depuis Lamassong, Krämer adresse un courrier à Karl von Linden : « *Je suis dans la zone des figures Ulis, mais la recherche à leur sujet pose certaines difficultés. Il sera possible de déterminer leur lieu d'origine ainsi que leurs différents types. Il me semble que je suis sur la bonne voie. Il doit en rester quelques-uns dans cette zone. Néanmoins, je pense qu'ils ont déjà été pillés, pour la plupart* » .
Walden avait été très efficace, ayant collecté 10 Ulis entre son passage rapide en compagnie de Boluminski en février 1908 et son séjour de novembre-décembre 1908.

CADRE RITUEL DU ULI WALDEN-LOEB-VÉRITÉ
Krämer allait développer son enquête de terrain, collecter des informations en interrogeant ses informateurs Mandaks. Il consignait ses notes dans des carnets, qui sont la base de ses publications de 1916 et 1925. Krämer décrit les treize étapes d'une cérémonie importante, en prenant l'exemple de celle qui fut organisée à Lamasong en 1905 ou dix Ulis furent présentés. La première étape est l'exhumation du crâne du défunt qui sera surmodelé, suivie de différents préparatifs, festins et célébrations. Le Uli Walden-Loeb-Vérité est d'un type rare avec une fonction bien spécifique. Augustin Krämer en donne la description suivante :





Photos prises in situ par Edgar Walden le 3 janvier 1909.
En haut : photo illustrant une autre statue Uli dans sa fonction cérémoniale.
En bas : le Uli Walden-Loeb-Vérité.

« *Les statues evorok-moanu sont au cœur de la septième étape de la cérémonie. Une hutte de forme conique est érigée. Aux cris « topilo oa» , les habitants de Konos apportent des poteaux garnis de feuilles de gingembre. Ils plantent ces poteaux dans le sol dessinant un cercle et les lient au sommet, comme pour un tepee Indien. Ensuite, comme symbole du culte, ils placent la statue au sommet de la construction. La nourriture apportée par les gens du village est dissimulée dans la hutte, cachée au regard des étrangers. Ces offrandes sont composées de Taros, Yams, bananes, noix de coco, noix de kanari etc. Ce qui est stocké en dehors du tepee est destiné pour les hommes installés en dehors de l'enclos cérémoniel. Les invités payeront les hôtes avec de la monnaie de coquillage. En dehors de l'enclos, les porcs sont regroupés par cinq. Ils sont retournés sur le dos, puis sur le ventre tandis que les hommes chantent. Le chef Lipiu, maître de la cérémonie, préside alors au partage des porcs. "Uo ebukumbu Langau ! Uo !", signifiant, cette partie du porc pour Langau et ainsi de suite. Quand la viande des porcs a été distribuée, un homme escalade la hutte et descend le Malagan. Il est alors emmené dans une petite hutte au coin de l'enclos sacré. Les hommes démontent le tepee et repartissent les tarots en dix piles. Quand tous les participants ont leur morceau de porc et des tarots, ils retournent dans leur maison pour les préparer.* » Les étapes suivantes sont la présentation des dix grands Ulis, les échanges entre clans et la dispersion des reliques du défunt.
Krämer avait collé à la fin de son dixième carnet intitulé *Uli*, les photos de huit Ulis collectés par Hahl et Wostrack pour le musée de Stuttgart. Il rajouta les photos de six Ulis collectés par Walden. Interrogeant les Mandaks, il obtint des informations sur chacune des statues et les consignait dans le carnet. La dernière page du carnet montre quatre Ulis de type « evorok-moanu » , dont le Walden-Loeb-Vérité sur la droite. Il indique pour trois des Ulis la mention « gehörte » suivie d'un nom. Le Uli Walden-Loeb-Vérité appartenait à « Pishaus» . Est-ce un nom propre ? Peut-on traduire comme du Pidgin appartenant à « Maison-Poisson» ? Krämer utilisait souvent des mots mandaks ou du pidgin dans ses carnets, la majorité de ses notes étant prises en kurrent d'avant la réforme de l'orthographe de 1913, donc difficiles à déchiffrer. « Pis » désigne le poisson en pidgin, « haus » une maison. Les noms de trois sculpteurs sont mentionnés en bas de page. Lakam, originaire du village de Konombin, Kanambilang et Avakngang de Kontu. Mais un lien entre ces sculpteurs et les quatre Ulis n'est pas clairement établi. N'oublions pas que Panagundu, Konombin et Kontu ne sont qu'à une journée de marche, donc un Uli collecté à Panagundu pourrait avoir été sculpté à Kontu ou dans d'autres villages du pays Mandak.





« Les rites funéraires Uli sont particulièrement respectés pour leur ancienneté et leur caractère sacré. On les appelle les grandes cérémonies ou málanggan vúruk.»
Augustin Krämer

En revanche, une inspection détaillée des Ulis VI34272, VI34276 et le Walden-Loeb-Vérité suggère qu'ils pourraient être de la même main.

LA PLACE DU ULI WALDEN-LOEB-VÉRITÉ AU SEIN DU CORPUS

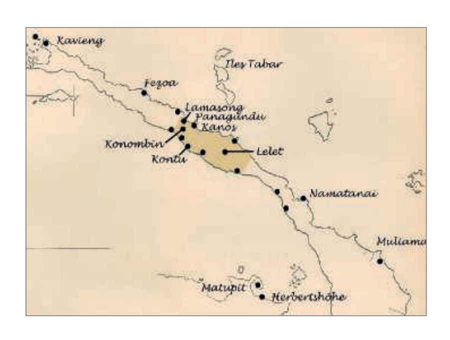
Au sein d'un corpus de deux cent soixante Ulis, on en dénombre neuf d'environ soixante cm avec leurs pieds sur un socle, sculptés vraisemblablement avec des outils non-métalliques dans des bois très durs. Ils présentent souvent une patine crouteuse, épaisse témoignant d'une longue exposition à la fumée entre différents rituels. Walden collecta quatre Ulis de ce type (photo 1), un dans le village de Konos et trois à Panagundu (dont le Uli Walden-Loeb-Vérité). On citera celui collecté par Georges Brown probablement avant 1880 (actuellement dans les collections du musée d'Osaka), le NS 25 356 anciennement du musée de Francfort et actuellement dans la collection Ziff, un superbe Uli du village de Lemau au musée Linden de Stuttgart (62972a) et celui du musée de Saint Louis (61 :1977), le seul encore entièrement recouvert de pigments. Une inspection du Uli Walden-Loeb-Vérité indique au moins trois couches de pigments, entrecoupés d'exposition à la fumée.
En suivant la classification de Krämer, ce Uli est de type selambúngin sónondos, c'est à dire *« simple sans ornement, bras ballants, un poteau central reliant le menton à la taille »* . Il est aussi un des neufs « ëvorok – moánu » connus, présenté au faîte de la hutte en forme de tepee assemblée pour la 7eme étape de la grande cérémonie.
Vu leur très grande rareté et l'épaisse patine recouvrant différentes couches de pigments successives, on peut supposer que ces Ulis n'étaient utilisés que pour les cérémonies les plus importantes, comme celle de 1905 décrite par Augustin Krämer. Lors de ce rituel où dix Ulis furent présentés par dix chefs de village, un seul Uli « ëvorok – moánu » participa à la cérémonie.

Le destin des Ulis de la Deutsche Marine Expedition

Walden et Krämer collectèrent, à notre connaissance, douze Ulis durant l'expédition. Les entrées du registre du musée de Berlin indiquent que les huit Ulis VI 34272 à 34278, et 34280 furent collectés par Walden. Il n'en reste aujourd'hui que trois au musée de Berlin, les Ulis VI 34274, VI 34277, VI 34280. Tous les autres furent acquis ou échangés par Arthur Speyer avant de se retrouver sur le marché de l'art, parfois à Paris ! Par exemple, le Uli VI 34275 entra dans les collections de Walter Bondy avant d'être vendu à Paris en 1930. Le superbe Uli noir VI 34272 fut soumis au feu des enchères à Paris le 7 mai 1931. Le Uli VI 34276 du même type que le Uli Walden-Loeb-Vérité, et le Uli VI 34278 furent acquis par Speyer en 1938 et restèrent en Allemagne, tandis que le VI34273 passa par la collection de J. Hlouchy avant de rejoindre les collections du musée de Prague. Celui collecté par Krämer au village de Lambu le 10 Mars 1909 fut confié au musée Linden de Stuttgart dès 1913. Le dernier Uli, que Krämer avait conservé à titre privé, entra dans les collections du musée de Tubingen en 1932.

Qu'en est-il du Uli Walden-Loeb-Verité ?

Il fut collecté entre le 26 novembre et le 25 décembre 1908 ou le 16 février 1908, Walden. Il fut photographié avec 3 autres « ëvorok – moánu » probablement le 3 janvier 1909 au camp de base de Krämer dans le village de Lamasong. Krämer colla la photo dans son carnet de voyage « Uli » et consigna quelques notes. Cette photo fut aussi reproduite planche vingt-quatre de l'ouvrage d'Augustin Krämer *« Die Malanggane von Tombara »* publié en 1925. Il est très vraisemblable que ce Uli, avec les trois autres de la photo fut envoyé à Berlin. Il est par contre étonnant que les deux Ulis sur la droite de la photo ne fussent pas enregistrés avec les autres collectés durant l'expédition. On remarquera que deux Ulis sont de type *« selambúngin sónondos »* , tandis que les deux autres sont des *« lembankákat sónondos »* . Un de chaque type a été conservé, ceux de gauche, tandis que les deux de droite peuvent avoir été considérés comme des *« Doubletten »* , des doubles



Carte du nord de la Nouvelle-Irlande, montrant la région Mandak où la vie rituelle était rythmée par les cérémonies Uli. Les villages mentionnés dans l'essai sont indiqués.

et gardés à part pour des échanges éventuels futurs. De plus, certains objets du musée étaient non enregistrés et stockés. Dans les années 1920, Arthur Speyer obtint à cette occasion un certain nombre d'objets de grande qualité, inventoriés ou non par le musée (Schindlbeck 2011). Il était en contact régulier avec Charles Ratton, Louis Carre, Ernst Ascher, Roudillon et Walter Bondy qu'il fournissait en objets. C'est sans doute ce qui est arrivé au Uli Walden-Loeb-Vérité. Il sera retrouvé ensuite sur cette photo dans l'appartement de Pierre Loeb en 1929.
Début 1930, Charles Ratton, Pierre Loeb, et Tristan Tzara organisèrent l'exposition d'art africain et d'art océanien de la Galerie Pigalle. Cette exposition emblématique révéla au public des chefs œuvres d'*« arts lointains »* de collections privées françaises. L'objectif était de dépasser l'aspect documentaire du Musée de l'Homme qui avait été ouvert récemment, et de les établir comme œuvres d'art universelles.
La tâche était ardue, comme le souligne un article de la revue Cahiers d'art, *« l'exposition d'art nègre et océanien au théâtre Pigalle a irrité la pudeur de tous les gardiens de la morale »* . Le monde de l'histoire de l'art inscrit cette exposition désormais comme un tournant au XXe siècle. Parmi les quatre cent vingt-cinq objets présentés, on en compte cent trente-huit d'Océanie, dont treize de l'archipel Bismarck. Trois Ulis appartenant à Charles Ratton, Georges de Miré et Ernst Ascher étaient présentés au côté du Uli Walden-Loeb-Vérité. Ce dernier était enregistré sous le numéro 355 *« Figure d'ancêtre Uli, bois patine noire, Malanggane, Nouvelle Irlande Coll. Pierre Loeb »* . Dans son article *« À propos de l'exposition de la galerie Pigalle »* , publié dans le volume 2 de la revue Documents Carl Einstein choisit d'illustrer ce Uli. Il est l'unique objet d'Océanie photographié et l'auteur disserte sur les *« statues hermaphrodites que l'on trouve surtout au Soudan, ou les statues bisexuelles du Nouveau-Mecklembourg, dites uli»* .
Le Uli Walden-Loeb-Vérité est absolument exceptionnel. D'une très grande ancienneté et rareté au sein du corpus des Ulis, nous disposons sur lui d'informations ethnographiques uniques. Il s'inscrit dans l'histoire de l'art du XXe siècle, ambassadeur de l'archipel Bismarck pour révéler les arts premiers au public Parisien en 1930. Il est resté à l'abri des regards pendant près de 80 ans au sein de la mythique collection Vérité avant d'être présenté par Christies.

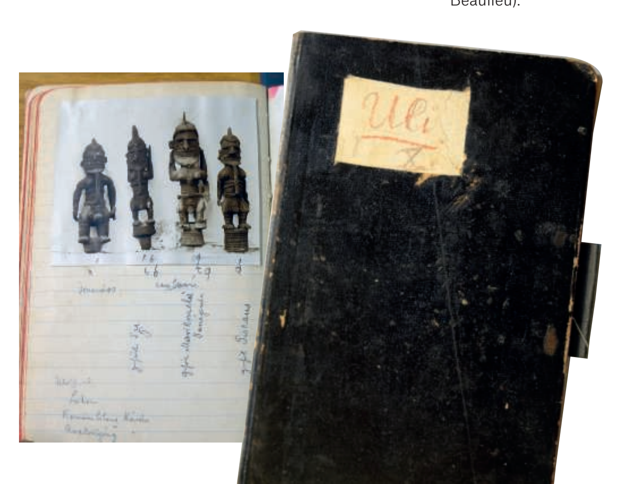
Remerciements : Dr Marion Melk-Koch, Dr Michael Gunn, Dr Gundolf Krüger, Dr Volker Harmes, Dietmar Strauch, Katherine Vanovitch et Daniel Estrade.

Ci-dessous :

Carnets de voyages inédits d'Augustin Krämer (Göttingen) et Edgar Walden (Berlin). Page illustrant quatre Ulis de type « ëvorok-moánu » .

La photo prise par Walden au camp de base de l'expédition, probablement le 3 Janvier 1909. Le premier à gauche fut collecté au village de Konos, les trois autres à Panagundu. De gauche à droite, les Ulis VI 34276 (collection privée), VI 34277 (musée de Berlin), collection privée ex-Wardell et le Uli Walden-Loeb-Vérité. L'image présentée est une reproduction de la plaque de verre conservée au musée de Tubingen.

Les carnets, correspondances et photos d'Augustin Krämer et Edgar Walden concernant les Ulis et le pays Mandak seront publiés en 2018 (J.P. Beaulieu).





■ 146

STATUE MOAI TANGATA MOKO

MAOI TANGATA MOKO FIGURE

ILE DE PÂQUES

Bois, os
Longueur : 81 cm. (31.4/5 in.)

€5,000-8,000
$5,900-9,400

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951, no. 143

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 143 (non ill.)

Cf. Voir le *moai tangata moko* de la collection de la Congrégation ses Sacrés Cœurs no. PO22 pour une figure de taille similaire, et probablement à dater de la même époque (Orliac M. et C., *Trèsors d'Ile de Pâques*, 2008, p. 147, fig. 91).



147

PENDENTIF *REI MIRO*
REI MIRO *PENDANT*

ILE DE PÂQUES

Bois
Longueur : 24.5 cm. (9½ in.)

€15,000-25,000
$18,000-29,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



148

STATUE, *MOAI TANGATA FIGURE*, MOAI TANGATA

ILE DE PÂQUES

Bois, os
Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€15,000-30,000
$18,000-35,000

Les *moai tangata* comptent parmi les figurations masculines les moins communes. Certaines de ces représentations ont un caractère naturaliste, tandis que d'autres possèdent un aspect plutôt schématique. Leurs corps manquent en général d'allusions au squelette, sauf dans certains cas où les clavicules sont visibles. Leurs arcades sourcilières sont dépourvues de pilosité, le sexe est bien marqué : « il s'agit bien là d'une convention destinée à valoriser cette partie de la région lombaire. » (Orliac M., Orliac C., Trésors d'Ile de Pâques, p. 134).

La statuette ici présente, remarquable par sa forme courbe, a été réalisée en tenant compte de la torsion naturelle du bois.



149

STATUE FEMININE *MOAI VIE*
MOAI VIE *FEMALE FIGURE*

ILE DE PÂQUES

Bois
Hauteur : 53.5 cm. (21 in.)

€30,000-40,000
$36,000-47,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, Collection P.S. Vérité, du 8 au 30 juin 1955*

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 141
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 86

Les sculptures féminines *moai vie* s'apparentent aux figures *moai papa* avec lesquelles elles ont en commun le naturalisme de la représentation et la même gestuelle : un bras plié sur le ventre, l'autre cachant le sexe. Elles se distinguent de ces dernières par une morphologie moins élancée et surtout par l'épaisseur de leur corps.



150

MASSUE BIFACE, *UA* UA *JANUS CLUB*

RAPA NUI, ILE DE PÂQUES

Bois, os
Longueur : 77 cm. (30⅓ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 139 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 85 (non ill.)
Paris, Galerie Leleu*, Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955, listée dans le catalogue sous le no. 85, non reproduite



Détail



151

PENDENTIF *TAHONGA*
TAHONGA PENDANT

ILE DE PÂQUES

Bois, grain
Longueur : 14 cm. (5½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

152

SCULPTURE PÉTROGLYPHE
CARVED STONE FIGURE

ILE DE PÂQUES

Pierre
Longueur : 21,5 cm. (8 in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Représentant un oiseau frégate sculpté en bas-relief, il est probable que ce graphème soit un idéogramme qui renvoie à l'écriture *Tomenika's ta'u*. On retrouve également des graphèmes similaires sur le grand *rei miro* de Londres Oc. B64.4 (voir Barthel T., *L'histoire gravée dans le bois. L'avenir des études Rongorongo*, dans *L'Ile de Pâques : une énigme* ?, Bruxelles, 1990, pp. 125-133).



LA STATUE
HAWAÏENNE
VÉRITÉ





153

IMPORTANTE STATUE HAWAÏENNE DE STYLE KONA, CIRCA 1780-1820, REPRÉSENTANT LE DIEU DE LA GUERRE, KŪ KA'ILI MOKU

***HAWAIIAN FIGURE, KONA STYLE, CIRCA 1780-1820, REPRESENTING THE GOD OF WAR,* KŪ KA 'ILI MOKU**

HAWAÏ, POLYNÉSIE

Bois (*ohi'a-lehua* [*metrosideros collina*])

Hauteur : 53 cm. (21 in.)

Estimation sur demande
Estimate on request

PROVENANCE
Pierre Vérité, acquise d'après la tradition familiale auprès de Marie-Ange Ciolkowska, dans les années 1940
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





AVANT-PROPOS

Les sculptures figuratives hawaïennes sont extrêmement rares. Cette statue, conservée précieusement dans la collection Vérité depuis près d'un siècle, est une authentique découverte. Concomitante avec l'apogée de la production artistique hawaïenne – âge d'or – cette figure représentant le dieu de la guerre Ku-ka'ili-moku, fut créée dans l'efflorescence du remarquable style Kona il y a plus de deux cents ans.

Manifestation du génie polynésien, cette œuvre spectaculaire domine par la férocité de son expression, la puissance de son modelé, la monumentalité de ses proportions.

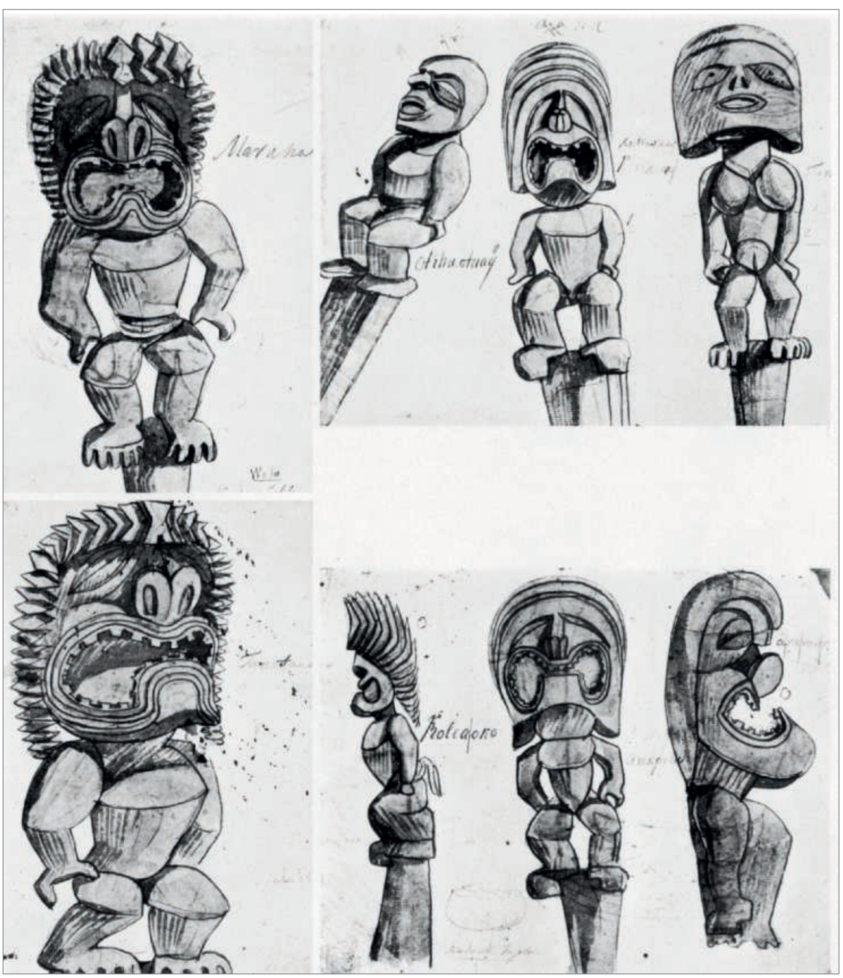
Le visage est taillé avec un extrême raffinement. Empreint d'une grande agressivité, il semble disproportionné par rapport au reste du corps. Les yeux aux formes dissociées sont comme absorbés sous le volume vertigineux de la coiffe. Sous les narines dilatées, la bouche grimaçante et taillée en forme de huit s'impose par l'intensité de son expression. Les dents et la langue sont habilement signifiées, l'agressivité du personnage maintes fois soulignée. A la virtuosité des traits du visage répond la puissance de la posture. Le corps se découpe en divers cylindres remarquablement imbriqués. Les lignes sont nerveuses, dynamiques, le sculpteur jouant avec éloquence sur les volumes et les courbes. L'attention est principalement portée sur les zones de ruptures, les articulations, créant ainsi un rythme brutal, vibrant. Les bras sont dégagés du corps accentuant ainsi la position de force du dieu. Les épaules et les pectoraux sont symbolisés par un remarquable jeu d'aplats. Cette simplification des formes, cette monumentalité primitive ne sont pas sans évoquer Homme nu assis (1908-1909) de Pablo Picasso. La puissance de cet objet, l'eurythmie de ses lignes et de ses volumes font de cette œuvre une pièce maîtresse de la culture hawaïenne.

ENTRE DIEUX ET HOMMES : CONTEXTES RELIGIEUX ET SOCIAL DE L'ART HAWAÏEN

Durant des siècles, et avant l'abolition du système du *kapu* en 1819, l'art classique hawaïen représentait un élément essentiel du système social et religieux en place. C'est à travers ces liens intrinsèques, ces complémentarités, ces enjeux symboliques, qu'il se définit et se distingue des autres sociétés polynésiennes.

A cette époque, la société traditionnelle hawaïenne était hautement hiérarchisée. Reposant sur des règles de primogéniture, elle se divisait en trois classes différentes : les *ali'i* formait la classe aristocratique, les *maka'ainana* la classe intermédiaire et les *kauwa* la strate la plus basse, asservie. La noblesse représentait une classe sacrée, ses membres supposés descendants directs des plus grandes divinités (*akua*) : Ku, Kane, Lono et Kanaloa. L'ensemble de la société était codifié selon le système dit du *kapu*. Chaque rang social était associé à des droits de propriété, des attitudes sociales et des comportements religieux particuliers.





Dessins de Louis Choris, dessinateur de l'expédition von Kotzebue, 1816.

Aboli en 1819, le *kapu* était un système de droit religieux, mais aussi une forme de contrôle politique et social. Cette correspondance complexe et hiérarchisée entre les attentes socio-religieuses de l'aristocratie dirigeante et leur réalisation artistique définissent l'art hawaïen comme un ensemble unique.

« Les sculpteurs des grandes effigies érigées dans les temples, et probablement d'autres de plus petites dimensions, n'étaient pas des artisans : ils appartenaient à l'élite des *kahuna kalai*, c'est-à-dire des prêtres sculpteurs. Bien qu'aucune source n'indique comment ils étaient choisis et formés, nous pouvons supposer qu'il s'agissait d'une procédure hautement réglementée comme c'était le cas pour les autres classes *kahuna* comme la médecine, la religion, la danse et la navigation. Les sculpteurs appartenaient vraisemblablement à une classe *kahuna* héréditaire, désignant les apprentis au sein de familles déjà établies dans ce domaine. L'apprentissage commençait tôt, les jeunes aidant leurs aînés en prenant soin des outils, en observant et en reproduisant les habitudes et les techniques de leurs maîtres » (Cox et Davenport 1974, p. 33).

Dans son livre *Hawaiian Antiquities*, David Malo (historien hawaïen devenu ministre du culte aux temps de Kamehameha I) nous fournit de précieuses informations sur l'élaboration des *heaiu* (temples) : « Ensuite des hommes étaient sélectionnés parmi ceux qui mangeaient à la table du roi – les *aialo* – et les chefs. L'acheminement du bois *ohia* pour le *lana-nuu-mamao* et l'élaboration des idoles elles-mêmes pouvaient alors commencer. Ce travail était toutefois assigné à des chefs particuliers » (David Malo, *Hawaiian Antiquities*, 1898, p. 213).

Cet extrait témoigne du lien direct qui existait entre la virtuosité technique que présupposait la décoration d'un temple et la commande artistique qui était hautement codifiée, reflétant les obligations socio-religieuses auxquelles les chefs de hauts rangs devaient se soumettre pour honorer le roi et les dieux.

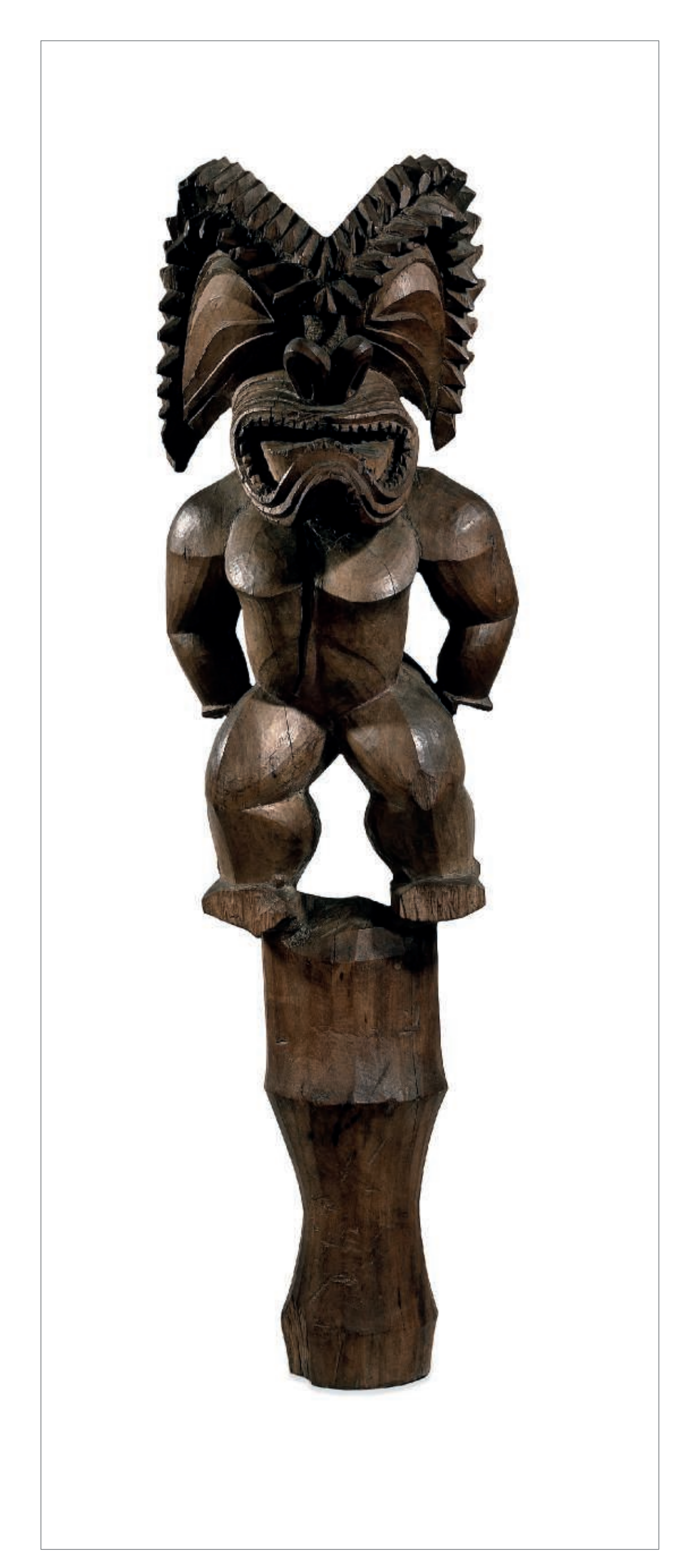
LE STYLE KONA, KAMEHAMEHA I ET LA SCULPTURE COMME INSTRUMENT DE POUVOIR

Au sein de la sculpture hawaïenne, seul le style Kona a pu être documenté géographiquement. Possédant des caractéristiques iconographiques singulières, il s'est développé sur la côte de Kona, située à l'ouest de l'île d'Hawaï ; il est étroitement lié à la personnalité de Kamehameha I et à la représentation artistique de son dieu personnel de la guerre Ku-ka'ili-moku . Toutes les effigies de “style Kona” répertoriées présentent des traits identiques : un visage disproportionné couronné d'une coiffe très élaborée, à laquelle se mêlent des yeux proéminents, des narines dilatées et une bouche prognathe grimaçante soulignée de plusieurs lignes parallèles symbolisant la barbe. Les membres représentés sous forme de volumes elliptiques ou coniques sont rythmés par des traces successives d'herminette. Les parties du corps sont clairement définies, distinctes. Les genoux sont fléchis, les mollets musclés.

En 1790, Kamehameha I, nommé initialement *kahu*, c'est à dire gardien du dieu de la guerre Ku-ka'ili-moku, prit le contrôle d'une grande partie des îles d'Hawaï et de Maui. Puis, afin d'étendre son pouvoir, il décida de mener des expéditions guerrières envers les îles voisines. En 1810, après une suite de combats acharnés, l'ensemble de l'archipel fut unifié sous son égide. Durant cette période de guerre civile et de violence continue, Kamehameha I chercha à assurer le succès de ses expéditions militaires en construisant de nombreux *luakini heiau* (temples consacrés à la divinité personnelle d'un chef) dans le district de Kona. Son dieu personnel Ku-ka'ili-moku, ou Ku-le-mangeur-d'île, fut déclaré principale divinité du royaume et de nouveaux temples furent consacrés en son honneur. « Ku-ka'ili-moku (Ku, le mangeur de terre) devint alors le dieu de la guerre le plus célèbre de l'Histoire. Il est fort probable que les grandes effigies, considérées alors comme des réceptacles pour le dieu, furent toutes sculptées durant le règne de Kamehameha I à l'aide d'outils métalliques. Au cours des guerres civiles qui suivirent, Kamehameha et Ku-ka'ili-moku devinrent plus puissants. L'un des évènements dramatiques qui accrut le plus leur influence fut le sacrifice en 1791 du cousin de Kamehameha, Keoua, dans un *heiau* dédié à Ku-ka'ili-moku, nouvellement construit à Pu'ukola. A partir de ce moment, le pouvoir de Kamehameha et Ku-ka'ili-moku ne cessa de croître, éclipsant celui des autres chefs, la grandeur de l'un se mesurant à celle de l'autre. La puissance de cet éblouissant binôme se ressentait alors dans la démesure des représentations du dieu : taille colossale des œuvres placées dans le *heiau* et mépris symbolisée par l'agressivité de la bouche. » (Kaeppler 1982, p. 99-100).

Ainsi, l'unification politique et la concentration de la production dans une zone relativement restreinte, réalisée par un nombre limité de sculpteurs *kahuna*, ont entraîné la création d'un style artistique homogène : le style Kona.
« C'est l'archétype de la sculpture hawaïenne, et son influence a certainement été ressentie par





Statue Tyerman and Bennett (BM LMS 223)

les autres sculpteurs. Des similitudes dans la posture, l'articulation des formes et le traitement des surfaces apparaissent en effet dans plusieurs figures akua ka'ai et aumakua ainsi que sur les statues sur piédestaux. » (Cox et Davenport 1974, p. 78).

Les artistes de la région de Kona représentaient toujours les yeux comme des triangles abstraits se mêlant ingénieusement à des coiffes somptueuses et se terminant en pointe (voir les croquis de Choris). Par rapport à l'aspect épuré, schématique des statues polynésiennes, les figures hawaïennes dites 'Kona' interpellent le spectateur. Leurs visages déformés, méprisants, leurs mâchoires grimaçantes, taillées en saillie dans un remarquable geste de supériorité voire de défi, leur donnent une expressivité fascinante. Leur position agressive évoquant celles des lutteurs (épaules massives, bras séparés du torse, coudes poussés vers l'arrière, poitrine athlétique, genoux fléchis et pieds écartés) accentue ce sentiment. Tous ces éléments se combinent pour créer une tension remarquable, empreinte d'une grande agressivité.

Mais l'élément le plus frappant est que, contrairement aux autres œuvres polynésiennes, les statues hawaïennes sont rythmées par de multiples traces d'herminette. « Les surfaces des sculptures hawaïennes sont achevées par abrasage, polissage ou par un traitement en facettes (laissant les traces d'herminette apparaître). On retrouve cette technique sur toutes les effigies, mais également sur d'autres sculptures comme des piliers, des outils ou sur les équipements des canoës. Cette technique exigeait une grande maîtrise de la part du sculpteur. Ces facettes, ces multiples traces parallèles, n'étaient pas réalisées par un seul coup d'herminette ou par un mouvement programmé, mais plutôt par une série contrôlée de petits tapotements qui faisaient virevoltés les éclats du bois méticuleusement. En achevant son travail ainsi, le sculpteur exprimait sa dextérité et sa virtuosité... L'utilisation de cette méthode sur les sculptures de petite taille, sur lesquelles il aurait été plus facile de façonner une surface lisse, indique que le traitement en facettes n'était pas toujours lié à un facteur temps et été parfois délibérément choisi. » (Cox et Davenport 1974, page 48).

LES DIFFÉRENTS TYPES DE FIGURE ET LEURS FONCTIONS

On distingue quatre types de représentations parmi les sculptures figuratives hawaïennes. Les figures de temple sont d'une taille considérable et peuvent ainsi être distinguées des sculptures *akua ka'ai* (divinités personnelles), généralement plus petites, et aumakua (figures de sorcellerie).

Les dimensions des figures de temple varient. Les plus grandes servaient vraisemblablement d'effigies centrales dans la cour des heiau. Nommées akua mo'i, elles étaient placées au centre d'un groupes de sculptures face à l'autel. De ce type, seules trois œuvres colossales subsistent : Bishop no. inv. 7654, Salem no. inv. E12071 & BM no. inv. 1839-4-26-



Vue du temple à Hale-o-Keawe, gravure d'après un dessin de William Ellis, 1823.

8 La plupart des figures de temple avaient quant à elles généralement une fonction secondaire ou auxiliaire. Elles étaient disposées à côté des statues *mo'i* ou devant une porte, contre une palissade ou contre les parois du temple, ayant alors un rôle décoratif : « Chacune devait être désignée par un nom spécifique. Elles avaient probablement une fonction particulière à jouer durant les cérémonies ou servaient à délimiter des espaces rituels » (Cox et Davenport 1974, p. 60).

Contrairement aux sculptures *akua ka'ai* et *aumakua*, les figures de temple intervenaient lors de rituels très importants et devaient être sculptées rapidement. Cela expliquerait la différence de patine entre les figures de temple et les autres ; les sculptures *akua ka'ai* et *aumakua* présentant généralement une surface polie. Les figures de temple sont ainsi les seules à posséder des traces d'herminette, caractéristiques qui leur donnent indéniablement un profond dynamisme. Cet élément est aujourd'hui devenu la marque emblématique de la sculpture hawaïenne.

La statue Vérité reposait à l'origine sur un pilier qui a été scié. On peut en déduire que la statue était beaucoup plus grande à l'origine. Le fait qu'elle soit plutôt une effigie sur piédestal qu'une sculpture autonome nous permet de la distinguer des *aumakua*.

Il est envisageable que la statue Vérité ait servi de gardien d'autel. Comme nous pouvons le remarquer sur le dessin du Révérend William Ellis (dessin ci-dessus), il existait une grande variété de statues figuratives. Sa description très détaillée, rédigée en 1823, de l'intérieur et de l'extérieur du temple de Hale-o-Keawe est très intéressante :

« A Honaunau, nous trouvîmes un lieu d'une importance considérable, qui servit de résidence pour les rois d'Hawaï durant plusieurs générations.

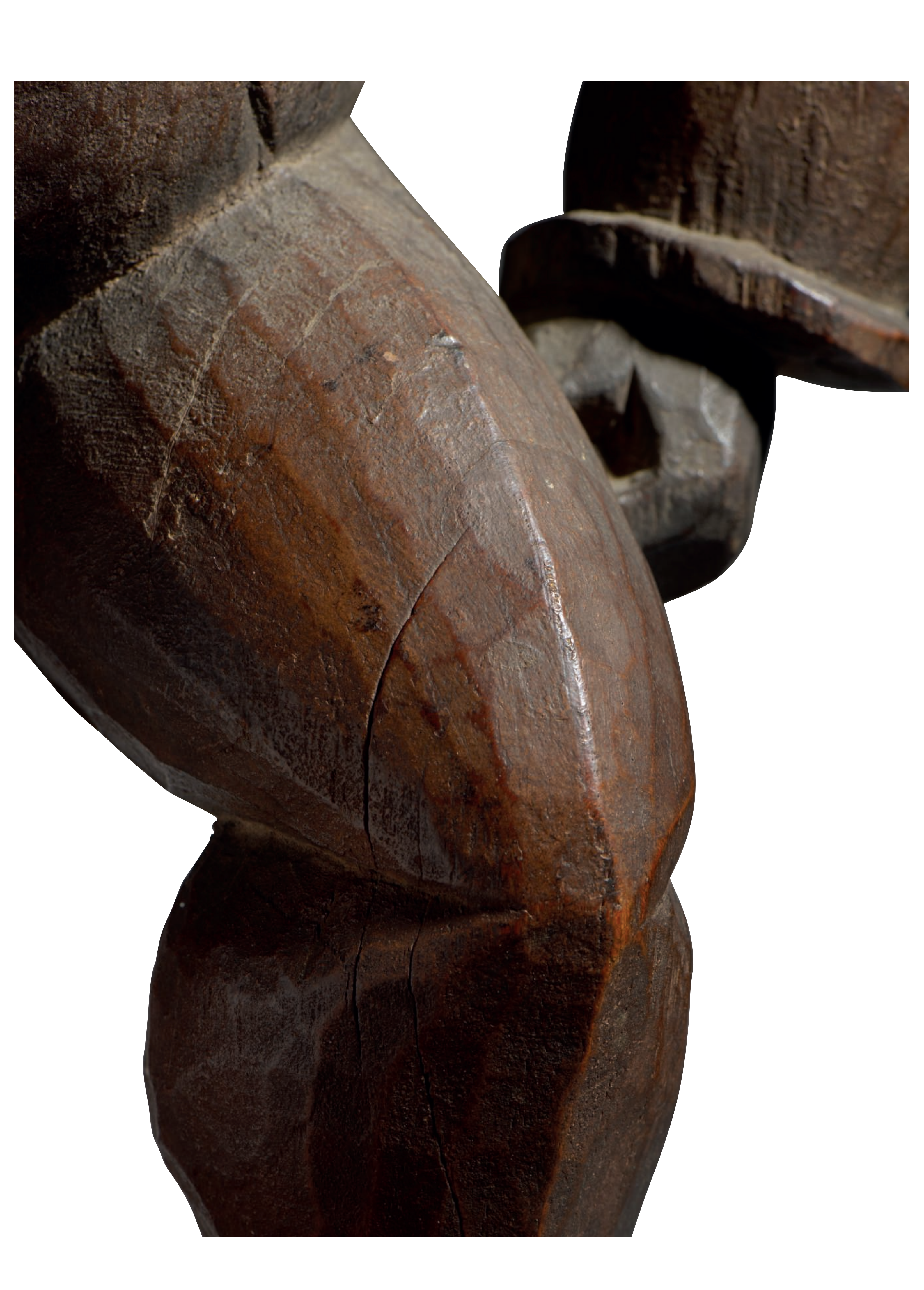
Les monuments et les vestiges de l'ancienne idolâtrie dont ce lieu abondait avaient, pour des raisons qui nous étaient inconnues, été épargnés durant la destruction générale des idoles, qui fit suite à l'abolition du aitabu, à l'été 1819.

La chose qui attira le plus notre attention fut le Hare o Keave (la Maison de Keave), un lieu sacré où l'on déposait les ossements des rois et des princes décédés. C'est un bâtiment étroit, vingt-quatre pieds sur seize, construit dans un bois résistant et couvert de feuillages. Plusieurs effigies rudimentaires, représentant des hommes et des femmes, étaient placées à l'extérieur de l'enceinte ; certains sur des petits piédestaux… et d'autres sur de grands poteaux fixés sur des rochers. Un certain nombre était disposé sur la palissade de façon aléatoire ; mais la plupart de ces affreuses représentations de divinités se trouvaient à l'extrême sud-est de l'enclos où douze d'entre elles formaient un demi-cercle, comme si elles étaient les gardiennes éternelles de "puissants défunts" qui reposaient dans une maison attenante. Elles se tenaient debout sur de petits piédestaux, de trois ou quatre pieds de hauteur, certaines étant toutefois dressées sur des piliers de huit ou dix pieds, sculptées de manière curieuse… En poussant les planches qui obstruaient une porte placée un petit peu en retrait, nous virent de nombreuses effigies de grande taille, très travaillées… » (W. Ellis 1827, p. 124-126).

Comme la description et le croquis de William Ellis semblent le suggérer, il existait une grande variété de figures servant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des temples. Une paire de statues provenant du Hale-o-Keawe heiau de Honaunau est documentée comme ayant servi de 'gardiens' devant un autel intérieur : l'une est au Bishop Museum 7883, l'autre se trouve au Musée d'Histoire Naturelle de Chicago 272689. Toutes deux furent collectées en 1825 par Andrew Bloxam lors du voyage de la HMS Blonde.

En revanche, les figures de grande taille sont très peu documentées, il est par conséquent difficile de savoir précisément à quoi elles servaient. Comme A. Kaeppler le souligne, les fonctions des statues hawaïennes étaient multiples, interchangeables et donc difficiles à déterminer rétrospectivement en dépit de nos standards de classification :

« Ce que nous savons sur les effigies hawaïennes, de quels dieux elles étaient les manifestations visuelles, qui les utilisaient et comment elles étaient classées sur le plan culturel et linguistique, n'est pas clair. Tous ces



aspects ont évidemment changé avec le temps et étaient loin d'être uniformes d'une île, voire d'une famille à l'autre. En effet, il est probable qu'une effigie ait pu être utilisée à des fins multiples et ait pris des attributs différents selon le moment et le rang de la personne qui l'utilisait. » (A. Kaeppler, Eleven Gods Assembled, 1979, p. 5).

Kaeppler considère que la classification des œuvres hawaïennes doit être flexible. Il est par exemple difficile de distinguer catégoriquement les figures de temple et les grandes statues *akua ka'ai*. En effet, ces deux types de représentation se ressemblent, reposant toutes deux sur des sortes de poteaux. En outre, certaines *akua ka'ai* sont d'une taille considérable et parfois même plus grandes que les figures classées comme des figures de temple.

COMPARAISONS STYLISTIQUES ET LA STATUE DE TYERMAN ET BENNETT (BM LMS 223)

Au moment où Cox et Davenport publiaient leur liste exhaustive des sculptures hawaïennes, huit figures de temple et sept figures *akua ka'ai* étaient connues et classées sous le style Kona. Leur rareté s'explique en grande partie par le fait que la plupart des statues de ce style furent détruites par une vague d'iconoclasme en 1819, suite à l'abolition du système *kapu*. Depuis cette publication, seules quelques ajouts ont été apportés au corpus (voir lot 32 dans la prochaine vente de divers amateurs, Christie's Paris, 22 novembre 2017). Sans aucun doute, la figure Vérité est l'œuvre la plus remarquable et la plus importante qui puisse rejoindre ce corpus très sélectif.

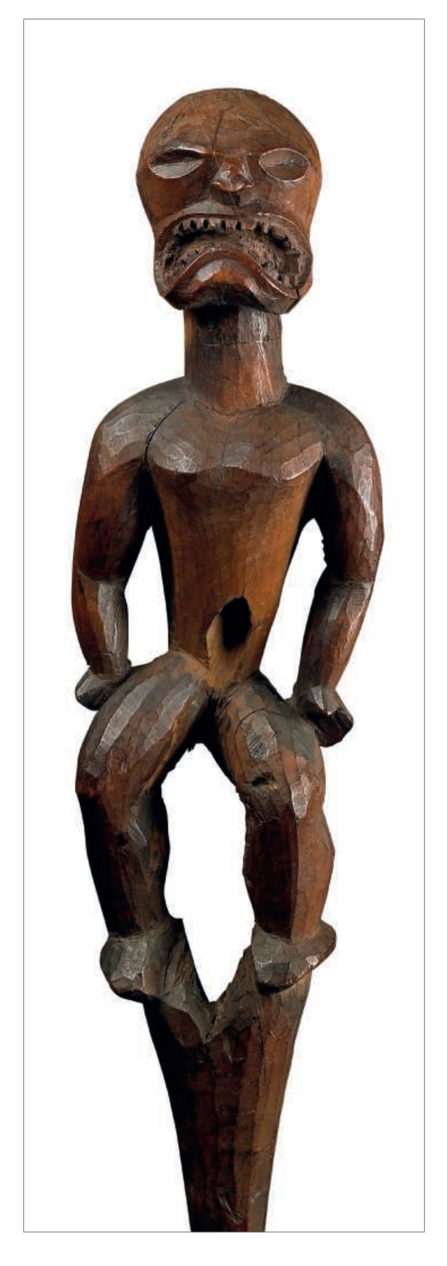
A part quelques exceptions (par exemple la statue du British Museum collectée par les révérends Tyerman et Bennett en 1822 dans un *heaiu* situé à Kawaihae, Hawaï), l'origine de la plupart des figures Kona demeure inconnue. Pourtant, les témoignages des explorateurs et les dessins, plus irréfutables, des artistes qui visitèrent la côte de Kona, tels Louis Choris (1816) ou le révérend William Ellis (1823), établissent clairement que ce style était florissant au début des années 1800 et que les statues sculptées selon ses canons esthétiques, abondaient en grande variété durant le règne de Kamehameha. Voir le dessin de L. Choris (fig. 1). Au total, 53 sculptures, de taille variable, représentant des formes humaines, sont désignées comme originaires de l'île d'Hawaï (voir tableau établi par R. Rose 1978, p. 277). Moins de 20 sont sculptées dans le style Kona et seulement trois (British Museum LMS 223, Bishop Museum 9067 et 9068) ont une taille comparable à celle de Vérité. Des liens peuvent ainsi être établies entre ces quatre sculptures. Comme référence, on peut également ajouter la BM OC. AUBÉPINE. 74 (voir fig) sculptée dans un style Proto-Kona - sa caractéristique la plus éloquente étant sa bouche proéminente taillée en forme de huit dans le pur style Kona – engendrant probablement des évolutions stylistiques. Des similitudes dans la taille, l'articulation des formes et le traitement des surfaces les réunissent.

« Bien qu'il soit possible que les sculptures 'Kona' forment un ensemble stylistique homogène, j'hésiterais à le catégoriser comme un style local, compte tenu du petit nombre de figures qui possèdent une provenance ou une histoire connue. La proximité esthétique de ces statues peut être due à l'influence d'un sculpteur principal - tout aurait pu en effet être sculpté par un seul et même sculpteur » (Kaeppler 1979, page 7). Cette idée est difficile à prouver. Néanmoins, on peut idéalement envisager l'idée d'une continuité artistique, suivie par une lignée de sculpteurs entre la fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e] siècle. Cette éventualité prend tout son sens compte tenu du fait que les artistes appartenaient à une classe élitiste, très sélective, celle des *kahuna*, comme nous l'avons expliqué précédemment.

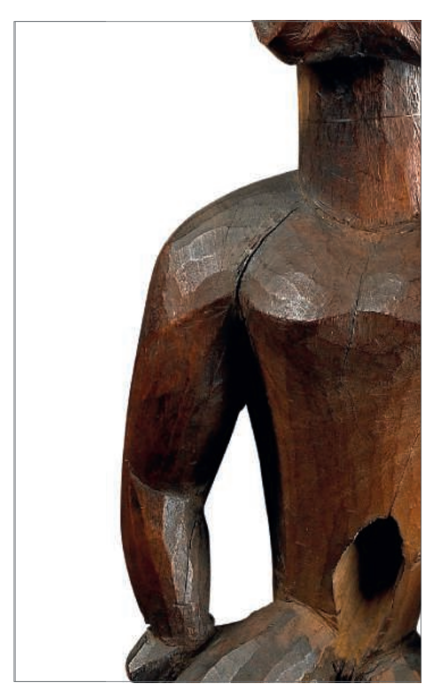
Dans ce contexte, il est alors frappant d'observer les similitudes qu'affichent la sculpture de Tyerman et Bennett BM LMS 223 et celle de la collection Vérité non seulement en termes de technique sculpturale, mais aussi en termes de proportions volumétriques et de mouvements. Leur taille est inférieure à celle des plus grandes figures 'Kona', la première mesurant 74,5 cm et la seconde 53,5cm. Comme nous l'avons déjà évoqué, leurs dimensions suggèrent que ces figures étaient présentées dans un temple auxiliaire, qu'elles n'étaient pas statiques et pouvaient être déplacées selon les besoins.

Cet élément, associé à la férocité du visage grimaçant, aux yeux proéminents et à la virtuosité de la coiffe, rapprochent la statue Vérité et celle du British Museum de deux autres sculptures conservées au Bishop Museum (no. inv. 9067 et 9068). Bien que ces dernières ne présentent pas exactement la même force visuelle, les similarités concernant les modelés du corps sont frappantes : poitrine puissante, épaules massives taillées tout en rondeur, bras musclés, coudes poussés vers l'arrière, jambes athlétiques et genoux fléchis. On remarque également une façon quasi identique de rythmer la cuisse verticalement, des hanches aux genoux, par une courbe nette. De plus, certains détails, ainsi par exemple la façon dont l'artiste a sculpté la surface sous le menton et autour du cou, laissant apparaître les traces de son herminette, suggèrent que le même savoir-faire, technique et artistique, ait été employé pour la statue Vérité et celle du British Museum.

Cette idée est également soutenue par Kaeppler, Cox et Davenport dans leurs études : « Curieusement, un certain nombre de statues hawaïennes étaient produites par paires. Ce n'est pas simplement une coïncidence si deux pièces sont stylistiquement proches. Les paires étaient sans aucun doute sculptées par un seul artiste et étaient destinées à être utilisées ensemble. Au moins une dizaine de ces 'binômes' ont subsisté jusqu'à nos jours »



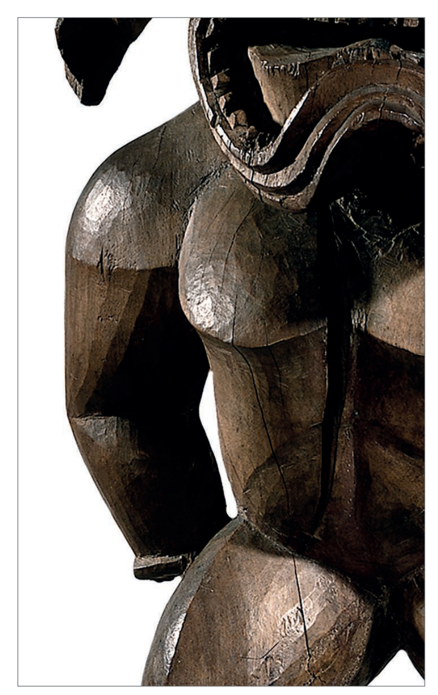
	Hawai'i	Kaho'olawe	Kaua'i	Maui	Moloka'i	O'ahu	Provenance undetermined	Total
temple images	16	1	4	4	2	5	5	37
akua kā'ai, or portable images with pointed props	20	–	3	4	4	2	24	57
'aumakua, or 'household' gods	7	–	–	1	–	2	15	25
support figures	5	–	2	–	–	1	35	43
unclassifiable fragments or lost	5	1	–	–	1	1	1	9
Total	53	2	9*	9	7	11	80	171



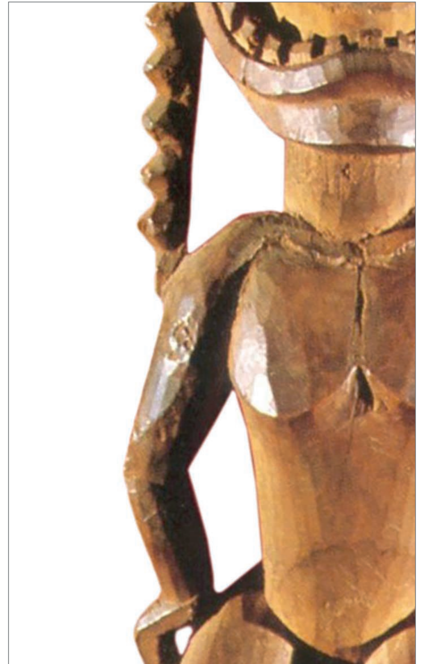
British Museum OC. HAW.74



Statue Vérité



British Museum LMS 223



Bishop 9067

Ci-dessus : détails du traitement et facette des bras, de la poitrine et des jambes

(Cox et Davenport, p. 36). Dans chaque paire, on constate des asymétries que ce soit dans les détails, comme la position des mains, ou dans leurs proportions.

Histoire de collection

La statue Vérité aurait fait l'objet d'un échange entre Marie-Ange Ciolkowska et Pierre Vérité dans les années 1940. Malheureusement, aucune information détaillée sur sa provenance antérieure n'est référencée. Ce n'est pas une surprise, car peu de sculptures 'Kona' ont une histoire documentée. La plupart ayant suivi une trajectoire erratique furent découvertes aléatoirement tout au long du XIXe et XXe siècle.

Parmi les grands voyages européens, il convient de mentionner le voyage de la HMS Blonde au cours duquel de nombreux artefacts hawaïens furent collectés.

Le navire quitta l'Angleterre en 1824 en direction du Pacifique pour ramener les corps du roi Liholiho (Kamehameha II) et de la reine Kamamalu, décédés de la rougeole à Londres. Le 15 juillet 1825, Lord Byron, les membres de son équipage et le naturaliste Andrew Bloxam, visitèrent le *heiau* de Hale-o-Keawe, dans la baie de Kealakekua, située dans la région de Kona, à l'ouest de l'île d'Hawaï. Il s'agit du même temple que celui précédemment visité et décrit par le Révérend William Ellis en 1823. Il était alors intact et contenait encore la plupart des sculptures qui le décoraient.

« L'apparence extérieure du bâtiment lui-même ne diffère pas de celle des habitations des chefs indigènes ... La cour, délimitée par une palissade, est remplie d'images grossières en bois de toutes formes et dimensions, dont les traits grotesques et les visages horribles présentent un spectacle extraordinaire ... [Le chef Karaimoku] avait autorisé les officiers anglais à prendre quelques-uns des anciens dieux et d'autres articles présents dans le morai, pour montrer en Grande-Bretagne ce qui avait été le culte et les coutumes de leurs frères hawaïens ; les gardiens de l'endroit devant leur permettre de s'accaparer tout ce qu'ils aimaient » (Byron 1826, p. 201).

Lord Byron et ses compagnons furent ainsi autorisés à prendre des artefacts « et la Blonde reçut rapidement à bord presque tout ce qui restait des anciennes divinités des îles » (Byron, 1826, p. 202). James Macrae, qui accompagnait également le navigateur, visita le *heiau* de Hia-o-Keawe le lendemain. Après avoir constaté que l'équipage avait récupéré « tout ce qui pouvait être pris » la veille, il remarqua qu' "au milieu (du heiau) se trouvaient plusieurs effigies de chefs décédés. Elles étaient attachées à des ensembles de tapa qui contenaient les os des personnes représentées. La plupart était en bois, mais celle qui représentait le défunt Tamahamaah avait été agrémentée d'un masque de facture européenne et était plus finement habillée que les autres. Lord Byron et ses équipiers avaient pris tous les souvenirs du morai qui pouvaient être emportés. Nous demandâmes alors au vieux prêtre si nous pouvions également prendre une partie des figures érodées qui se trouvaient à l'extérieur » (J. Macrae, With Lord Byron at the Sandwich Islands in 1825, éd. 1922, p. 72).

Suite à cette lecture, il pourrait être tentant d'attribuer une provenance 'Bloxam' ou 'Byron' à l'effigie Vérité, mais il faut rester prudent en l'absence de documentation précise. Cependant, on ne peut exclure que la figure Vérité soit l'une de celles recueillies lors de leurs passages dans le temple de Hale-o-Keawe. Il faut garder à l'esprit que Lord Byron possédait une grande collection d'objets, non documentés, qu'il présenta sans doute à divers collectionneurs. Ces objets sont depuis passés entre de nombreuses mains. Nous avons également peu d'informations sur les objets que collectèrent James Macrae et ses compagnons.





Les deux statues *akua ka'ai* du Bishop Museum 9067 et 9068

DONNEES TECHNIQUES : TEST AU C14, OHI'A-LEHUA (METROSIDEROS COLLINA), ANALYSES DU BOIS & DES PIGMENTS

Metrosideros collina alias Ohi'a lehua

D'après l'analyse au carbone 14, l'essence du bois de la statue Vérité date du XVIIIe-XIXe siècle. Ce résultat est parfaitement compatible avec ce que nous savons de la tradition sculpturale hawaïenne. Cette information est également corroborée par le fait qu'elle soit sculptée dans un bois appelé Metrosideros collina (*ohi'a lehua* en langue vernaculaire).

Cet arbre était traditionnellement employé pour la plupart des réalisations artistiques, son utilisation s'avérant cruciale dans l'élaboration des sculptures religieuses, comme l'expliquent Cox et Davenport l'*ohi'a-lehua* était perçu comme une manifestation des dieux majeurs, Kane et Ku, et possédait par conséquent un grand *mana*. Cela peut s'expliquer par la présence de fleurs rouges (considérées comme sacrées pour Pele) à la floraison ou par la couleur rougeâtre du bois, semblable à celle de la viande crue, évoquant ainsi la vie et peut être indirectement les sacrifices humains qui précédait dans certains cas l'élaboration d'une statue. (p. 25).

David Malo fut le premier à s'intéresser à l'importance de ce bois : « dans la montagne lointaine pousse l'ohia (comme le lehua), un arbre de grande dimension… Il était très utilisé pour fabriquer des idoles, ainsi que pour les piliers et les chevrons des habitations ou pour les enceintes des temples » (David Malo, HA, p. 41). Un poème cité par Malo confirme l'importance sacrée que l'on conférait à l'arbre d'Ohia :

O Ku, dieu de l'autel sacré !

O Ku assemblé du bois Ohia !

O Ku sculpté de l'ohia-lehua !

O Ku de l'ohia-ha florissante !

O Ku du bois d'ohia assaisonné d'eau !

O Ku, descendez du ciel !

O Ku, dieu de la lumière !

O Ku, souverain du monde !

O magnifique arbre d'ohia !

O Ku de l'arbre d'Oki sculpté par un roi,
le seigneur des dieux ohia !

(David Malo, HA, p. 232)

D'après Kaeppler, il est réducteur de penser que toutes les idoles étaient obligatoirement sculptées dans l'*ohi'a-lehua* (Kaeppler A., Rudall P., Starzecka D., *Wood Analysis and historical Contexts of Collecting Hawaiian Wooden Images : A Preliminary Report*, in Dark Ph., Rose R.G. (eds.), Artistic Heritage in a Changing World, Honolulu, Hawaii, 1993, pp. 41-46).

L'analyse d'une vingtaine d'œuvres a démontré que l'*ohi'a lehua* était plutôt utilisé pour les sculptures de petites dimensions, comme par exemple les deux statues du Bishop Museum 9067 et 9068. La statue du British Museum LMS 223 est également sculptée dans l'essence de l' *ohi'a lehua.*

BIBLIOGRAPHIE

Brigham W. T., *Old Hawaiian Carvings*, Mémoires du Bernice P. Bishop Museum of Polynesian Ethnology and Natural History, vol. II, no. 2, pp. 167-181

Buck P. (Te Rangi Hiroa), *Arts and Crafts of Hawaii*, vol. XI, Bernice P. Bishop special publication 45, Honolulu, réimprimée en 1964

Lord Byron M. G., *Voyage of H.M.S. Blonde to the Sandwich Islands in the years 1824 – 1825*, London, 1826

Claerhout A., *Two Non-authentic Hawaiian War God Images*, Baessler-Archiv, Neue Folge, vol. XXIX, 1981, pp. 67-107

Cox J.H. and Davenport W., *Hawaiian Sculpture*, Honolulu, 1974

Ellis W., *A Narrative of a Tour through Hawaii, or Owhyhee ; with Remarks on the History, Traditions, Manners, Customs and Language of the Inhabitans of Sandwich Islands*, réimprimé en 1827 à Londres, Honolulu, 1917

Kaeppler A., *Eleven Gods Assembled, An Exhibition of Hawaiian Wooden Images*, Bernice P. Bishop Museum, Honolulu, 6 avril –10 juin 1979

Kaeppler A., *Genealogy and Disrespect : A study of Symbolism in Hawaiian Images*, RES : Anthropology and Aesthetics, No. 3, 1982, pp. 82-107

Kaeppler A., *"L'Aigle" and HMS "Blonde". The use of History in the Study of Ethnnography*, Hawaiian Journal of History, vol. 12, 1978, pp. 28-44

Kaeppler A., Rudall P., Starzecka D., *Wood Analysis and historical Contexts of Collecting Hawaiian Wooden Images : A Preliminary Report*, in Dark Ph., Rose R.G. (eds.), *Artistic Heritage in a Changing World*, Honolulu, 1993, pp. 41-46

Macrae J., *With Lord Byron at the Sandwich Islands in 1825*, réimpression, Honolulu, 1922

Malo D., *Hawaiian Antiquities*, trans. by Dr. N.B. Emerson, Honolulu, 1898

Rose R., *Reconstructing the Art and Religion of Hawaii*, review article, The Journal of the Polynesian Society, vol. 87, no. 3, 1978, pp. 267-278

Seaton S.L., *The Hawaiian Kapu Abolition of 1819*, American Ethnologist, vol. 1, no. 1, 1974, pp. 193-206











154

LEURRE DE PÊCHE AVEC DOUBLE TIKI, TIKI KEA
TIKI KEA *NET SINKER WITH DOUBLE TIKI FIGURE*

ILES MARQUISES

Pierre basaltique
Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)
Hauteur : 11 cm. (4½ in.)

€8,000-12,000
$9,400-14,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique*, du 8 au 30 juin1955

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, p. 16, no. 114 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 63 (non ill.)

Selon K. von den Steinen (*Die Marquesaner und ihre Kunst*, réédition, New York, 1969, p. 89–93, édition originale, 1928), les leurres en pierre basaltique figurant deux *tiki* dos à dos servaient uniquement pour la pêche des tortues, leur usage étant exclusivement cérémoniel. On considérait qu'en échange de sacrifices propices, le dieu *Fatu Moana* aurait investi le double tiki avec du *mana,* pour protéger des attaques du requin le pêcheur qui s'aventurait dans l'eau à la recherche des tortues. Conservés dans des grottes sacrées, ils étaient transmis d'une génération à l'autre.

155

ETRIER D'ÉCHASSE VAEAKE
VAEAKE STILT STEP

ILES MARQUISES

Bois, tapa, fibre végétale
Hauteur : 50 cm. (19⅔ in.)

€8,000-10,000
$9,400-12,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Sète, Musée Paul Valéry, *Arts et découverte du Pacifique*, 1988

Alors que les étriers sont nombreux dans les collections publiques et privées, très rares sont les échasses marquisiennes entières, ou fragmentées comme dans le cas présent. Celle-ci, réduite dans ses dimensions par la suppression des extrémités, a été conservée pour le reste avec tout son appareil : le tapa qui enroulait la perche afin de stabiliser la fixation de l'étrier, le *tapuvae* et l'attache en fibres de bourre de coco tressées.



157

ORNEMENT, *IVI PO'O*
***ORNAMENT*, IVI PO'O**

ILES MARQUISES

Os
Hauteur : 4 cm. (1¾ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16 (non ill.)



156



157

156

ORNEMENT, *IVI PO'O*
***ORNAMENT*, IVI PO'O**

ILES MARQUISES

Os
Hauteur : 4 cm. (1¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection André Level, Paris, avant 1919
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE
Clouzot, H., Level, A., *L'Art nègre et l'art océanien*, Paris, 1919, PL XII.
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16 (non ill.)

159

ORNEMENT, *IVI PO'O*
***ORNAMENT*, IVI PO'O**

ILES MARQUISES

Os
Hauteur : 4 cm. (1¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16 (non ill.)



158



159

158

ORNEMENT, *IVI PO'O*
***ORNAMENT*, IVI PO'O**

ILES MARQUISES

Os
Hauteur : 5 cm. (2 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16 (non ill.)



160

PILON JANUS, *KEA TUKI*
KEA TUKI *JANUS POUNDER*

ILES MARQUISES

Pierre basaltique
Hauteur : 19 cm. (7½ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16, no. 115 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 64 (non ill.)

Cf. Pour un pilon très similaire voir celui de la collection du Musée des Beaux-Arts de Chartres, Inv. 84.1.66 (publié dans Berthelier N. et al., *L'art ancestral des Iles Marquises*, 2008, p. 116)

161

MODÈLE RÉDUIT DE PIROGUE DE PÊCHE, *HAKATU ATA VAKA*
HAKATU ATA VAKA *FISHING BOAT MODEL*

ILES MARQUISES

Bois, fibres

Longueur : 123 cm. (48½ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





■ 162

MASSUE U'U
U'U *CLUB*

ILES MARQUISES

Bois
Longueur : 155 cm. (61 in.)

€30,000-50,000
$36,000-59,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955
Vérité, une passion des cultures, Neuflize OBC, Paris, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16, no. 120 ou 124 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 71 ou 72 (non ill.)
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

Massue à l'exceptionnelle amplitude par rapport à la moyenne rencontrée, ce *u'u* témoigne d'une grande élégance et pureté stylistique. Remarquables sont les yeux dont les auréoles, incisées de manière rayonnante, sont décorées en haut et en bas par de larges motifs géométriques.





■ 163

IMPORTANTE FIGURE *TIKI*,
TIKI AKAU/KATINA
***IMPORTANT TIKI FIGURE*,**
TIKI AKAU/KATINA

ILES MARQUISES

Bois
Hauteur : 121 cm. (47⅔ in.)

€150,000-200,000
$180,000-230,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique*, du 8 au 30 juin1955
Sète, Musée Paul Valéry, *Arts et découverte du Pacifique*, 1988

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16, no. 113 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 66 (non ill.)

Cette belle et très ancienne sculpture *tiki ak*au représente la divinité dont l'effigie ornait autrefois la structure sacrée d'un temple ou la maison d'un grand chef. Selon Karl von den Steinen, on trouvait également ces sculptures dans de petites structures funéraires, bâties pour abriter le corps d'une personne de haut rang (von den Steinen 1928, p. 99). C'était d'ailleurs auprès de ces grandes figures que l'on déposait les offrandes pour les dieux. Par leur caractère hautement sacré, elles sont à distinguer d'autres *tiki* de taille moyenne dont la fonction était la simple représentation des ancêtres.
La présente figure est très similaire de celle provenant également de la collection Pierre Vérité, actuellement au Musée du Quai Branly, Paris, Inv. 70.2000.12.1.
Il est fort possible qu'elles décoraient ensemble la façade du même *marae*.





■ 164

MODÈLE RÉDUIT DE PIROGUE DE PÊCHE,
HAKATU ATA VAKA
HAKATU ATA VAKA *FISHING BOAT MODEL*

ILES MARQUISES

Bois, fibres

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

Longueur : 123 cm. (48½ in.)

€5,000-7,000
$5,900-8,200

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

~165

FOURREAU DE PIPE
PIPE BOWL, EPAEPA OU PIORO

ILES MARQUISES

Os

Hauteur : 8 cm. (3¼ in.)

€6,000-10,000
$7,100-12,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16, no. 122 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 65 (non ill.)

Cf. pour des exemplaires similaires voir celle du Metropolitan Museum no. inv. 1986.476.5 ou encore, celle du British Museum, Oc. Ea 8.





■ 166

MASSUE *U'U*
U'U *CLUB*

ILES MARQUISES

Bois
Longueur : 136 cm. (53½ in.)

€50,000-80,000
$59,000-94,000

PROVENANCE
PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16, no. 120 ou 124 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 71 ou 72 (non ill.)
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955, dans le catalogue listé sous le no. 71 ou 72, non reproduit

Finement incrustée, cette massue est remarquable par sa décoration dont l'asymétrie représente sans doute le choix particulier de l'artiste. En effet, l'on constate que la représentation d'une figure humaine embellit le tiki central uniquement d'un côté, tandis que l'autre en est dépourvu. Egalement, un seul côté présente le leitmotiv des « lunettes au nez » , le nez étant absent sur l'autre face.





■ 167

MODÈLE RÉDUIT DE PIROGUE DE PÊCHE,
HAKATU ATA VAKA
HAKATU ATA VAKA *FISHING BOAT MODEL*

ILES MARQUISES

Bois, fibres

Hauteur : 73 cm. (28⅔ in.)

Longueur : 20 cm. (7¾ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





■ 168

HACHE CÉRÉMONIELLE
CEREMONIAL ADZE

MANGAÏA, ILES COOK

Bois, pierre, fibre
Hauteur : 91 cm. (35¾ in.)

€15,000-20,000
$18,000-23,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 16, no. 111 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 60 (non ill.)







169

MASQUE DAYAK
DAYAK MASK
BORNÉO, INDONÉSIE
Bois
Hauteur : 45 cm. (17¾ in.)
€7,000-10,000
$8,300-12,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
EXPOSITION
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955
BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, couverture

170

MASQUE DAYAK
DAYAK MASK
BORNÉO, INDONÉSIE
Bois
Hauteur : 26 cm. (9 in.)
€1,500-2,500
$1,800-2,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

171

STATUE NIAS
NIAS FIGURE
ILE NIAS, SUMATRA, INDONÉSIE
Bois
Hauteur : 29.5 cm. (11¾ in.)
€2,000-5,000
$2,400-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Sète, Musée Paul Valéry, *Arts et découverte du Pacifique*, 1988
BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 11, no. 11 (non ill.)




172
173

■ 172

BÂTON KAMORO
KAMORO STAFF

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE, INDONÉSIE

Bois

Longueur : 91.5 cm. (36 in.)

€1,000-2,000
$1,200-2,300

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

~173

TROIS OBJETS DIVINATOIRES BATAK
THREE BATAK DIVINATION IMPLEMENTS

SUMATRA, INDONÉSIE,

Os

Longueur : de 20 cm. (7¾ in.) à 37 cm. (14½ in.)

€1,000-2,000
$1,200-2,300

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



174



175

■ 174

CANNE BATAK
BATAK STAFF

SUMATRA, INDONÉSIE

Bois, métal
Hauteur : 173 cm. (68 in.)

€4,000-6,000
$4,700-7,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 11, No. 8 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, Paris, 1955, no. 1

175

PERSONNAGE SIMIESQUE DAYAK
DAYAK MONKEY FIGURE

BORNÉO, INDONÉSIE

Bois
Hauteur : 22 cm. (8⅔ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



176

COLLIER
NECKLACE

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Dents, fibres
Diamètre : 30.6 cm. (12 in.)

€1,500-1,800
$1,800-2,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



177

RHOMBE ABORIGÈNE
BULLROARER

AUSTRALIE

Bois
Longueur : 33.5 cm. (13 in.)

€300-600
$360-700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

178

POIGNARD
DAGGER

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Os de casoar
Longueur : 35 cm. (13⅔ in.)

€300-600
$360-700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris






179



QUATRE SPATULES MASSIM
FOUR MASSIM SPATULAS

ILE TROBIAND, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois
Longueurs : de 24 cm. (9½ in.) à 29 cm. (11⅓ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

180



181

180

POINTE DE LANCE
SPEAR POINT

ILES DE L'AMIRAUTÉ

Bois
Longueur : 39 cm. (15⅓ in.)

€1,000-1,800
$1,200-2,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 181

FLÊCHE, BARULAIG OU OPOP
MAN ARROW BARULAIG OU OPOP

DÉTROIT DE TORRES, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois
Longueur : 159 cm. (62½ in.)

€3,000-5,000
$3,600-5,900

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Très bel exemplaire conservé dans son entièreté.

~182

ELEMENT DE MASQUE
MASK ELEMENT

DÉTROIT DE TORRES, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Ecaille de tortue, coquillage, fibre
Hauteur : 20 cm. (8 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris





■ 183

SIÈGE DE LA RÉGION DU MOYEN SEPIK
STOOL FROM THE MIDDLE SEPIK REGION

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois, cauris
Hauteur : 11.5 cm. (4½ in.)

Longueur : 87 cm. (34 in.)

€7,000-12,000
$8,300-14,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 184

PLAT À NALOT
FOOD PLATTER

ILE MALO, VANUATU

Bois
Hauteur : 25 cm. (9⅔ in.)

Longueur : 74 cm. (29 in.)

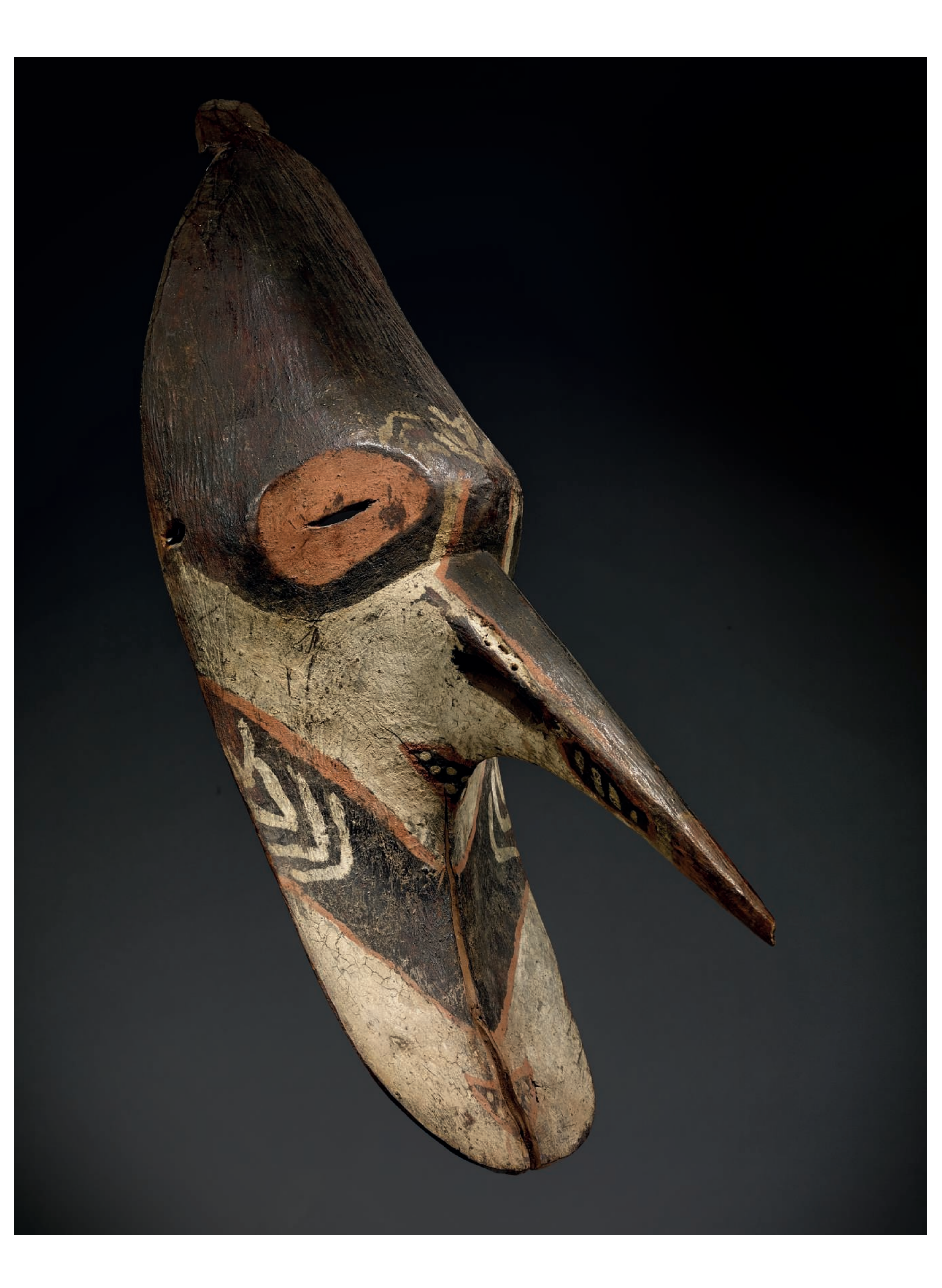
€10,000-15,000
$12,000-18,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 15, no. 103 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, p. 5A, no. 54 (non ill.)







Vente Drouot, Paris, 6 novembre 1929, dont le lot présent reproduit comme lot 28.

185

MASQUE PARAK YAMBURAI
PARAK YAMBURAI MASK

PROVINCE DU SÉPIK ORIENTAL, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois
Hauteur : 48 cm. (19 in.)

€10,000-12,000
$12,000-14,000

PROVENANCE

Drouot, Paris, Lair Dubreuil et Flagel, 6 novembre 1929, lot 28
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Banque Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin – 4 juillet 2008, reproduit au catalogue

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 12, no. 18 (non ill.)

Très bel exemplaire ayant conservé sa peinture d'origine ; les éléments graphiques les plus spectaculaires sont la bouche aux dents stylisées et les motifs géométriques qui décorent le front.



Au 30, rue Delambre, dans l'Atelier vers 1950.



186

APPUI-NUQUE, GOLFE HUON
HUON GULF HEADREST

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois
Hauteur : 16.4 cm. (6½ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

~187

DEUX PLAQUES EN ÉCAILLE DE TORTUE, MASSIM
TWO MASSIM TORTOISE SHELL PLATES

ÎLE TROBRIAND, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Longueurs : 17.5 cm. (6⅔ in.) et 18.7 cm. (7⅓ in.)

€1,000-2,000
$1,200-2,300

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris







188

HACHE CÉRÉMONIALE KANAK *GIOKONO*
GIOKONO KANAK CEREMONIAL AXE

NOUVELLE-CALÉDONIE

Bois, tissu, pelage de roussette, jadéite
Longueur : 56.4 cm. (22.1/5 in)

€15,000-20,000
$18,000-23,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 15, no. 91 (non ill.)

Exceptionnelle et rare hache *giokono*, dont le cordage retenant la pierre en jadéite est décorée par quatre visages en bois.



Détail





189

HACHE CÉRÉMONIALE KANAK, *GIOKONO*
GIOKONO *KANAK CEREMONIAL AXE*

NOUVELLE-CALÉDONIE

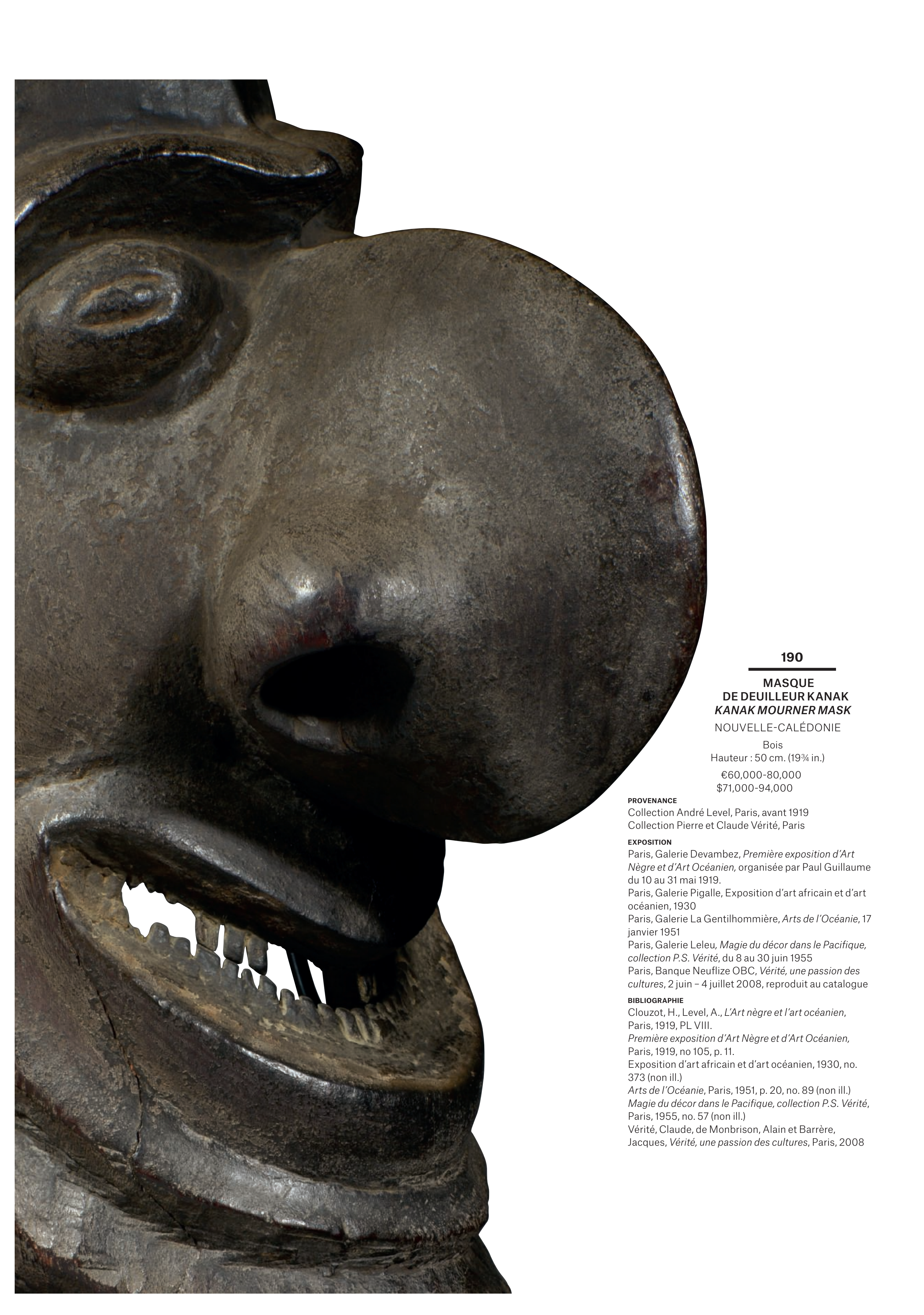
Bois, tissu, pelage de roussette, jadéite
Longueur : 54.7 cm (21½ in.)

€8,000-10,000
$9,400-12,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

Giokono, le manche s'évasant à une extrémité, le tissu bleu entièrement recouvert de pelage de roussette, le cordage retenant le large disque de jadéite finement tissé et décoré par des motifs géométriques.



190

MASQUE DE DEUILLEUR KANAK
KANAK MOURNER MASK

NOUVELLE-CALÉDONIE

Bois
Hauteur : 50 cm. (19¾ in.)

€60,000-80,000
$71,000-94,000

PROVENANCE

Collection André Level, Paris, avant 1919
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Devambez, *Première exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien,* organisée par Paul Guillaume du 10 au 31 mai 1919.
Paris, Galerie Pigalle, Exposition d'art africain et d'art océanien, 1930
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955
Paris, Banque Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin – 4 juillet 2008, reproduit au catalogue

BIBLIOGRAPHIE

Clouzot, H., Level, A., *L'Art nègre et l'art océanien*, Paris, 1919, PL VIII.
Première exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien, Paris, 1919, no 105, p. 11.
Exposition d'art africain et d'art océanien, 1930, no. 373 (non ill.)
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 20, no. 89 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 57 (non ill.)
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008



Ce superbe masque de deuilleur, sculpté en ronde-bosse, est typique des régions du Nord de la Grande Terre. Au Nord de la Nouvelle-Calédonie, le masque était porteur de nombreux sens symboliques : associé principalement aux cérémonies funéraires des chefs, et donc important symbole du pouvoir politique, il pouvait également évoquer les esprits des forêts, l'ancêtre mythique fondateur du lignage ou la divinité du monde des morts.
Œuvre d'un maître sculpteur accompli, le masque Vérité se distingue par la puissance du relief de son visage : celui-ci, marqué par un front bas, traversé d'un pli décrivant des fortes arcades sourcilières qui abritent les yeux globuleux, impressionne par son nez imposant. Se découpe en-dessous un large rictus qui ne manque pas de férocité. Découverte majeure, ce superbe masque rejoint le corpus connu comme étant l'un des plus beaux exemplaires, ses grandes qualités plastiques permettant de l'inclure dorénavant parmi les chefs-d'œuvre du genre.
Le masque Vérité peut être rapproché tant stylistiquement qu'en termes d'ancienneté du masque de l'ancienne collection Lhomme, actuellement dans la collection du Musée des Beaux-Arts d'Angoulême, No. 34.238, ainsi que de celui de la collection du Musée du Quai Branly No. 71.09.19.4. (Sarasin, F., *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie des Iles Loyauté*, trad., Paris, 2009, pl. XI), rentré dans les collections du Musée de la Marine en 1856. Dans le même contexte, un autre masque très similaire provenant de Gomawé, nord de la Grande Terre, actuellement dans la collection du Musée Rignault, Inv. 59.I.40 (reproduit dans *L'art ancestral des Kanak*, Musée des Beaux-Arts de Chartres, 2009, p. 115).



Couverture du livre *Art Nègre et Art Océanien*, H. Clouzot et A. Level 1919



Nouvelle-Calédonie



■ 191

MASSUE DE DANSE
DANCE PADDLE

ILE SANTA CRUZ, ILES SALOMON

Bois
Longueur : 94 cm. (37 in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 192

MASSUE DE DANSE
DANCE PADDLE

ILE SANTA CRUZ, ILES SALOMON

Bois
Longueur : 90.5 cm. (35½ in.)

€3,000-4,000
$3,600-4,700

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris



~193

COUPE
CUP

ILES SALOMON

Bois, nacre
Hauteur : 27 cm. (10½ in.)

Longueur : 57 cm. (22½ in.)

€10,000-20,000
$12,000-23,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Vérité, une passion des cultures, Neuflize OBC, Paris, 2 juin-4 juillet 2008

BIBLIOGRAPHIE
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008

~194

FIGURE EN FORME D'ORNEMENT DE PROUE
NGUZUNGUZU
***FIGURE IN THE FORM OF AN* NGUZUNGUZU**
CANOE PROW ORNAMENT

ILES SALOMON

Bois, nacre, graines
Hauteur : 31 cm. (12¼ in.)

€30,000-40,000
$36,000-47,000

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu*, Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité*, du 8 au 30 juin 1955
Sète, Musée Paul Valéry, *Arts et découverte du Pacifique*, 1988
Paris, Banque Neuflize OBC, *Vérité, une passion des cultures*, 2 juin – 4 juillet 2008, reproduit au catalogue

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, no. 83
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, no. 49 (non ill.)
Vérité, Claude, de Monbrison, Alain et Barrère, Jacques, *Vérité, une passion des cultures*, Paris, 2008, couverture

En l'absence du profil aérien que l'on retrouve habituellement chez les figures de proue *nguzunguzu*, et à en juger par la présence de la base ronde sur laquelle elle repose, cette sculpture aurait pu servir de cimier à un mât ornant l'entrée d'une maison abritant les pirogues de guerre, ou comme élément décoratif ornant peut-être un site funéraire.
Comme l'a décrit très bien Deborah Waite (Waite D., *An Artefact/ Image Text of Head-Hunting Motifs*, The Journal of the Polynesian Society, vol. 109, no. 1, 2000, pp. 115-144), la deuxième moitié du XIXe siècle fut une période marquée par une croissance particulière du nombre des chasses aux têtes dans les Iles Salomon. Selon Waite, ce phénomène entraîna la création d'une symbolique complexe et omniprésente, et occasionna une production prolifique d'objets d'arts liés à cette activité.



Couverture du catalogue de l'exposition *Vérité, une passion des cultures*, 2008.


IDOLE DES ILES SALOMON



~195

PENDENTIF, KAP KAP
***PENDANT*, KAP KAP**

ILES SALOMON

Coquillage, écaille de tortue, fibres
Diamètre : 13.5 cm. (5¼ in.)

€2,000-3,000
$2,400-3,500

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

~196

PENDENTIF
PENDANT

ILES SALOMON

Coquillage
Diamètre : 8 cm. (3¼ in.)

€1,500-1,800
$1,800-2,100

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

■ 197

HACHE CÉRÉMONIELLE
CEREMONIAL AXE

ILES SALOMON

Bois, nacre, fer
Longueur : 89 cm. (35 in.)

€6,000-8,000
$7,100-9,400

PROVENANCE
Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Sète, Musée Paul Valéry, *Arts et découverte du Pacifique*, 1988

BIBLIOGRAPHIE
Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 14, no. 86 (non ill.)





198

MASQUE DE PRISE DE GRADE, *NARUT*
NARUT *GRADE MASK*

NORD-EST DE MALEKULA, VANUATU

Bois
Hauteur : 46 cm. (18 in.)

€15,000-25,000
$18,000-29,000

PROVENANCE

Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie La Gentilhommière, *Arts de l'Océanie*, le 17 janvier 1951
Paris, Galerie Leleu, *Magie du décor dans le Pacifique*, collection P.S. Vérité, du 8 au 30 juin 1955
Sète, Musée Paul Valéry, Arts et découverte du Pacifique, 1988

BIBLIOGRAPHIE

Arts de l'Océanie, Paris, 1951, p. 14, no. 105 (non ill.)
Magie du décor dans le Pacifique, collection P.S. Vérité, Paris, 1955, p.5A, no. 55 (non ill.)

Les masques en bois du Vanuatu sont très rares et peu documentés, leur rôle hautement initiatique ne permettant d'ailleurs qu'une connaissance partielle de leur fonction précise.
Les masques de type *narut*, dont notre exemplaire fait partie, servaient dans les cérémonies associées à la société masculine, et au système de grades qui la caractérisait. Ce système complexe permettait aux hommes de remonter l'échelle sociale et d'accroître leur importance au sein de la communauté. L'acquisition d'un nouvel échelon était toujours marquée par un ensemble codifié de règles, cérémonies et rites.
Tenus à la main, les masques *narut* faisaient leur apparition lors des jeux de tragicomédie qui séparaient les différentes étapes des rituels célébrant la prise de grade.

Cf. Pour un exemplaire très similaire voir celui dans la collection du Musée d'Ethnographie de Genève Inv. ETHOC 020933. Ce masque fut collecté par Robert Lugeon en 1927-28. (Bonnemaison J., *Arts of Vanuatu*, Honolulu, 1997, p. 25, fig. 32).

English translations

THE PIERRE AND CLAUDE VÉRITE COLLECTION

AN UNKNOWN MASTERPIECE

Let's admit it: who could have imagined the existence of such a collection, one so rich and diverse in its profusion that a traditional museum would be hard pressed to exhibit it? And yet, this treasure did indeed exist, here in Paris, where so many people pride themselves about knowing everything about everyone. Certainly, a few pieces appeared here and there, in the exhibitions and publications that came and went, where the name Vérité was usually, but not necessarily, mentioned; there then came the succession of books where the patronymic became "Individual collection" or "Private collection". Enough to throw the most savvy hunter of primitivist treasure off the trail! If there is one term that can be used with no exaggeration whatsoever when qualifying the Vérité Collection –leaving aside all considerations of form and substance– it is that of secret.

This secrecy, or this discretion pushed to the extreme, was the patient work of two passionately enthusiastic couples, Pierre and Suzanne Vérité, and their son Claude and his wife Janine. Throughout their respective lives, they held on to their objects and enriched their collection.

As attached to the objects as they were, they knew quite well that by not showing them, they ensured a certain peace for themselves, a shelter from covetousness and curiosity.

And then, all these "chunks of wood", well, they were something like family, hundreds of primitive relations with whom many an attachment had been formed over time: why get rid of such familiar presences?

As collectors, the Vérités resembled more closely a character from Balzac than a Verrès with his flashy exhibitions –no noise, nothing but thickly padded silence. And what does it matter if their name is not mentioned in any number of monographs devoted to primitive art, even when they had loaned a masterpiece– what does it matter to those not in the know? From their trips to Mali in the 50s, had they come away with the Bambara proverb "The snake who would live old, lives hidden"? Useless to ask the question: the invariable response to inquisitiveness, even of the most friendly sort was, "I don't know; I've forgotten." The task of the researcher was hardly an easy one, with each bit of information–when there was one – painstakingly extracted. The rest resembled the patient research of the medieval monk– or perhaps that of a police detective. Using crosschecking and calculation, and even sometimes slight extrapolation to establish a link, origins and provenances emerged from the mist surrounding them: does it matter if the mist was accidental, calculated or perhaps even just a product of forgetfulness?

Too, we must remember that each era has its odd habits: ours is wanting everything to be listed and documented; we want to understand everything, and seek out the whys and the wherefores.

This was not always the case. There was an era –that of the Vérités– when all that counted was the object: it was beautiful or not, good or not good. Period!

The object itself unleashed an irrepressible thirst which only possession could quench. Inventories come and go; they leave tags and then disappear. Hidden or lost, who knows? We might their very existence, despite some handwritten proof to the contrary. Interviewed by a journalist in 1990, towards the end of his life, wasn't Pierre Vérité still announcing with aplomb "I have no collection."

According to family legend, the collecting adventure began in the 20s when Pierre Vérité bought his first primitive art object in the Palais Royal, not in a shop, but at the Librairie Coloniale, where "colonials" left objects on deposit. This was probably the same as the place where Roger de La Fresnaye and Georges de Miré, according to Charles Ratton, quoted by Bassani and Mcleod (Jacob Epstein Collector, 1989, page 41) sometimes got their objects. It is very likely: Ratton spoke of a bookstore which sold objects. Whether trading post or bookshop, it did indeed exist–Claude Vérité has confirmed it–and at the time, there were not many places like it in Paris. Pierre Vérité was not a neophyte in the matter of primitive art: he had a brother-in-law in the colonies, employed in French Sudan by the colonial enterprise "La Cotonnnière." He sent the family postcards with masks on them and sometimes brought back objects from his trips in the bush, without paying much attention to them. On a visit to France, he told Pierre about throwing a statue that he found hideous out of the train; when he mentioned a second statue, Pierre asked him to send it to him. This was a Baoule statuette which Pierre held on to, later having it photographed by Eliot Elisofon, for publication by William Fagg, Reproduction n°119, in Sculpture Africaine, 1958. This then was the man at the origin of his brother-in-law's vocation, a vocation which was undoubtedly reinforced by young Pierre's already pronounced taste for art.

Born in 1900 in La Rochelle, talented for the arts, he was awarded a scholarship by the city in 1916 allowing him to study at the Ecole des Arts Décoratifs in Paris, where he spent only a short time. The director of the school, Eugène Morand (father of Paul Morand), sent him to the Beaux-Arts to work under Cormont, a professor of painting. It was in this studio that he met and became friends with André Lhote. He devoted himself to painting and drawing, and wanted to be a painter. He had real talent, drew well–but not sufficiently well to make a living at it. To earn a little money, he took on decorating jobs, and lived in a small hotel on the rue Saint-Sulpice.

Like many artists before him (Joseph Brummer, Walter Bondy, John Graham, Ernst Ascher, etc.), he began to do a little dealing in art, handling not only primitive objects but archeological items as well. This enabled him to earn a living for himself and his family, for he had married young, in 1923, to a young decorator called Suzanne Martin; their child, Claude, was born in 1928.

The Vérité family first home (from 1923 to 1933) was La Ruche, that Mecca for art on the left bank. Here indeed was fertile ground for future collectors. The whole of the art world–both Parisian and international–passed at one moment or another through the doors of this quaint building: artists from old Europe or from the Americas, dealers, collectors, museum curators. Here he made friends and some of his most loyal future clients: the Lipchitz brothers, Kikoïne, Louis Marcoussis, and many others. At La Ruche he met Emmanuel Mounier, founder of the review, Esprit, who introduced him into intellectual circles (Jeanine Warnod, La Ruche et Montparnasse 1978, p. 173)

In the early 30s, having made some successful sales, he left La Ruche and moved to Montparnasse; he opened his first shop in 1934 at 3 rue Huyghens (listed in the 1934 Bottin du Commerce as "Arnod, Negro Art"), with or at the instigation of an American painter, John Graham. Graham himself was a dealer in primitive art and lived at number 6 of the historic street: this is where the 1919 Lyre and Palette exhibition of contemporary and primitive art had taken place.

This first business was called "Galerie Arnault" after his grandmother. Graham's presence was important: of Russian origin, he was well-connected in American artistic circles in Paris and in the whole Eastern European diaspora, from Moscow to New York and back to Berlin. It was through him that certain of Pierre Vérité's international relationships were formed: James Johnson Sweeney, Helena Rubinstein, Carl Einstein, Alfred Flechtheim. In the Paris circle of primitive art dealers, he knew everyone of course: Paul Guillaume, Charles Ratton, Louis Carré, Pierre Loeb, Lem and André Portier, who encouraged the young dealer. He also knew and frequented the surrealist group, Eluard, Breton and Tzara being among his most passionately devoted collectors; he even sometimes went object-hunting with them at the Flea markets just outside the city limits, in Saint-Ouen. He did however continue to paint and draw, exhibiting more than once at the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants. He published a lovely work of drawings of the Flea Market, prefaced by Eugène Dabit – Fernand Aubier, Editions Montaigne, Paris. His wife, Suzanne took care of the business while he painted in their tiny lodgings across the street. Later exhibitions included one at the Galerie Jeanne Bucher in 1950, in Paris, and in 1975, one at the Maison des Arts et Loisirs in Sochaux, where the art critic Jean Bertholle paid tribute to him, both as painter and as longtime friend: they had known each other since 1934, introduced by the sculptor Etienne-Martin. As business grew, the premises on rue Huyghens be

came too cramped. As luck would have it, a space became available on boulevard Raspail, at number 141, and there he moved in 1937. And thus was the Galerie Carrefour born, in the heart of Montparnasse at a strategic crossroads used by all the up-and-coming artists who frequented the neighborhood brasseries. The gallery was in Suzanne Vérité's name, and sold primitive art and modern paintings.

Shortly afterwards, the family left the studio on rue Huyghens to rent a larger studio at 30 rue Delambre, one once occupied by Gromaire and then by Fautrier.

It was to the Galerie Carrefour that a constant stream of art lovers from the world over made their way throughout the years. From this delightful mess–less disorganized than it looked–emerged primitive works from all continents: Africa certainly, but also Oceania and America, as well as archeological objects, for Pierre Vérité loved Mediterranean and Asian archeology as well. Among his regular clients were the Bottets, antique dealers from Nice. Fine connoisseurs, they shared his eclectic tastes and bought primitive art and curiosities; their records are covered with the words: "Vérité purchase".

Here in this location, aided by his wife, he would take on all of his greatness as a dealer. Suzanne, although firm, was more flexible. He was rougher, more abrupt, quick to get angry–as certain foreign curators learned and were not soon to forget... His relations with the "greats" of the profession were hardly better; he could just about tolerate Louis Carré, but did not get along at all with Charles Ratton.

At the Galerie, each of the two had his own role and his own clients. The sale of objects is a complex business, and one sells a bit of oneself with them. Since the price depends on the client in some ways–one has to know how to adapt. But selling is not the most important part of the activity: what counts is what you buy. Everything depends on that, all the rest is easy. Here again, feminine diplomacy is a contributing factor: knowing how to entertain the old "colonial" who has brought back "Negro things" in wood from his campaigns in Africa, moldy from being stored in tin trunks or covered with a thick layer of dust from the attic; he knows they might be worth something now, but how much? Offering too much would worry him, not enough and he'd be upset. Sometimes a little nothing was sufficient; sometimes three times that was at least something. They would discuss, calculate, equivocate, sometimes going down to the basement to get the "same" thing, "You see, it's not all that rare..." If it worked, the deal was made on the spot, in cash. If it didn't, the partner who was not present would be summoned, Madame covered in Native necklaces full of Ashanti beads and panther claws, draped in lengths of fabric printed with African motifs, smiling; Monsieur wearing thick round glasses, his cap on his head and an inquiring look in his eye. With his fellow dealers (and yet nevertheless sometimes friends), he did the negotiating–some things need to be done by force.

At Drouot it was the same, Vérité went there to do battle, buying for himself or filling order for clients. He knew how to play the game: he often got his most beautiful pieces at public auctions. Morning visits to the auction house had long–since 1920–been his daily ritual, laying the foundations for all his serious education as a dealer: Drouot was hunting grounds and the stock exchange all in one, as well as a sort of club where one met fellow initiates. He regularly bought in the Bellier sales at Drouot; in the May 1931 sale, he bought 9 lots, with Pierre Matisse and Man Ray among the other buyers.

He was also present at the Breton-Eluard sale in July 1931. In June 1932, at the Bellier sale, Sculptures Anciennes d'Afrique d'Amérique et d'Océanie, he bought lot 87, a statuette from the Island of Nyas; Ratton, Ascher, Schoeller, and Lhote and Moris were among the other buyers. But according to him (and this was corroborated by his daughter-inlaw, Janine Vérité), many objects were brought directly to the gallery, with a few stories going down in family history: in 1948 for instance, a passerby came through the door of the gallery with a superb Fang head under his arm; he had merely come for an appraisal but found himself tempted by the offer made by Pierre and returned the following day to sell them the piece (the deal was concluded in the presence of Janine Vérité who had just begun to work at the gallery). Another time, someone in the suburbs called; at a house in Choisy le Roi, they discovered the large Nimba. Claude, accompanied by Janine, carried it down four flights of stairs on his back; it was heavy and they never forgot!

Other items arrived from overseas, sometimes sent by people they corresponded with but had never met! In this way, a minor bureaucrat serving in Ivory Coast –a postman, it's said– from 1933 to 1939 apparently regularly sent them crates full of objects collected on his rounds; it was these very crates which Pierre Vérité unpacked with the great Swiss collector, Josef Mueller, a close neighbor who stopped by almost every day, and bought a number of important pieces that still feature in the collections of the Barbier-Mueller Museum.

During the war, the gallery was dormant: Vichy "culture" was not in favor of the "art of savages", just another example of the "degenerate art" talked about in the press. And the people who appreciated it were no longer in favor either. Everyone who could, had left Paris, or even France: the Surrealists were in America. Pierre Vérité was called up and worked in the Army Geographical Service; once the Armistice was signed by the Vichy government, he got back to his business.

The war period was a dismal one; indeed, hadn't former Minister Albert Sarraut, a client of the Galerie Carrefour, advised them to leave as of 1939, predicting the Apocalypse? But where would they go? And what could they do with the collection? They had already acquired an army of masks: Bakota, Pahouin, and Greek and Egyptian. It was unthinkable to be separated from them even temporarily. And then too, even if sales were down and prices bad... there were still things to buy. Auctions, with their opportunities, continued at Drouot. He knew the market very well, earning the title of expert in 1941, and, on February 10th 1939, becoming a member of the Société des Africanistes, sponsored by Michel Leiris.

Claude Vérité remembered that sometime around '43 or '44, they had been summoned to the home of Aristide Courtois, the famous Administrator of the Colonies of the Congo, who had returned from there with many marvelous items. He refused to have the name of Ratton mentioned in his presence, since Ratton had scooped up some of his most beautiful objects, and then snatched his wife as well! As this was the case, he was looking for other buyers and fortunately (for there was no longer much of anybody in Paris), they were there. They went to the house of the abandoned old man and bought everything they could: 120 pieces from the Congo and Gabon, masks, statues, weapons and stools, ivories and the famous multicolored Kuyu statues, absolute masterpieces. There was so much that they had to find a push cart to get it all home: the war was on and there were no taxis! They would have trouble selling these sometimes baroque objects, not at all sought after at a time when collectors wanted only "French polish" items. They kept the large Kuyu pieces.

With the Liberation, business went back to normal; sales and exhibitions followed one after another. In June 1947, the second Fénéon sale– the one with primitive objects –took place at Drouot, with Alphonse Bellier as auctioneer, assisted by experts Charles Ratton, André and Guy Portier. Pierre Vérité was very present, acquiring 12 objects for himself, including the beautiful Gouro mask, lot 74 in that sale, wittily described by Fénéon himself, for he had long made it his habit to write the notes for his favorite objects. It was also at this sale that he acquired the famous Fang statue from Cameroon, n° 63, for Monsieur Kleinman, dealer in antique paintings and a great collector of the period; the object has exceptional artistic qualities, and was sold in the 70s by Guy Loudmer as auctioneer and acquired by Jacques Kerchache.

It was approximately at this time that son Claude bought the gallery and joined the tandem formed by his parents. His young wife, Janine, followed suit, working in the gallery from 1948. A lucky period for the Vérité clan: trips, exhibitions, publications followed one other successively for two decades. Europe, America, sub- Saharan Africa and North Africa would all receive visits from them, either on buying or selling trips. Their methods of working at the gallery remained more or less the same; the arrival of the younger couple did however bring about some modernization. Until then, Pierre or Suzanne had made drawings of the objects they had for sale (like the drawings addressed to the Geneva painter Emile Chambon from 1936 to 1939), to send overseas to their foreign –mostly American– clients; Claude advocated buying a good camera, and they purchased a Rolleiflex. With it he would take superb photos in the field, a few of which are reproduced in the present catalogue. Janine's presence was decisive in the organization of exhibitions; it was she who wrote the prefaces and the notes, and, with Claude, designed the lay-outs for exhibitions where each object was shown in its place.

The 50s brought new acquaintances; the Vérités became friends

with William Fagg of the British Museum who introduced them to Margaret Webster Plass whom he advised on her collection. They sold her important objects, subsequently exhibited at the Philadelphia Museum of Art. They had more and more client collectors in America, some of them famous, like Edward G. Robinson, John Huston, Vincent Price, Anthony Quinn, and of course Helena Rubinstein. The great American art dealers: Klejman, Carlebach, and Furman, bought pieces from them, mostly from West Africa, as did museums in New York, Chicago, Berkeley and Milwaukee.

From the English dealers Nash, Rieser and North, Pierre and Claude bought the fish reliquary from the Solomons, and often went to sales in London where the greatest events devoted to primitive art took place at the time. There they acquired African and Oceanian objects, the latter being favorites of Pierre, as well as archeological items, since archeology was the gallery's other activity. To supply themselves with ancient art, the Vérités regularly traveled to Egypt where the trade was regulated but legal at the time. Late in life, Pierre Vérité still could get very worked up telling the story of old Mohamed, a famous Cairo Ancient art dealer, who "adapted" sarcophagi so they would fit into the metal trunks used to transport them. I

t was around this period (1952) that Pierre Vérité acquired the house which had once belonged to Eugène Delacroix, in Champrosay, not far from Paris, to house his collections, since the apartment on the rue Delambre was saturated. The press, in the form of an article by Catherine Valogne in "Tous Les Arts", saluted the event, applauding the future establishment of a comparative art museum in the region, open to all; the project was discussed for a long time. In fact, however, it is difficult to believe that it was really ever seriously considered, given the Vérités's extreme taste for secrecy. Should we detect in this generous –if aborted– gesture, the mark of Suzanne Vérité's leftist ideas? Bringing primitive art to the laboring masses! A trip to Soviet Russia was a rude awakening... It is also possible to imagine that Madeleine Rousseau was an influence in the idea of founding a museum. They had long had both a business and a personal relationship with her; her review, le Musée Vivant, had a very definitely ambitious approach to social issues, even if today it may cause us to smile.

With its door barely open, Delacroix's house quickly closed again on its objects, receiving visits only from family and very close friends. Again with Madeleine Rousseau serving as intermediary, they participated in a special edition of the review Présence Africaine, devoted to L'Art Nègre, n° 10-11 from 1951, where one of their Baoule statues is reproduced, n° 3, page 15. This double edition of the review, founded by Alioune Diop, brought together the most discerning authors on L'Art Nègre of the period , among them F.H. Lem, Georges Balandier, Charles Ratton, and Margaret Webster Plass who wrote an article on Ashanti gold weights. Friends, suppliers and clients of the Vérités, found themselves all working in close association on it.

PROVENANCE

The provenance of the objects in the collection was rarely mentioned in the documents kept by the Vérités, and it was often only by careful crosschecking that we were able to pinpoint the origins of some of the objects. In an unpublished interview given in 1988 by Pierre Vérité and Janine Vérité, certain precious bits of information appeared, shedding light on entire sections of the collection. It was known that between 1920 and 1934 Pierre Vérité was in constant contact with Paul Guillaume and his entourage, as well as with a person who was authorized to collect objects for Guillaume in Gabon, a certain Mario Mazzela. According to Claude and Janine Vérité, who knew him at the time and after the war, Mazzela played an important role as a "scout" for Guillaume. It should be noted, too, that Mazella was one of the sellers at the Bellier sale in May 1931.

During this 1988 interview, Pierre Vérité related that after the death of Guillaume (which occurred in 1934, and thus before the famous New York exhibition of 1935, African Negro Art, where a large number of objects belonging to Guillaume were exhibited), he was introduced to Domenica Guillaume, the future Madame Walter, by Paul Guillaume's former secretary, Madame Laure. He thus had the opportunity to acquire a group of Fang statues and Kota reliquaries, and, probably, a large number of objects from West Africa. Unfortunately, nothing allows us at present to formally identify these objects. The only element available to us –aside from a subjective appreciation of the quality of the pieces from Gabon and Ivory Coast– is the kind of base they share: all, or almost all, of the bases were made by Inagaki who worked –but not exclusively– for Guillaume; thus identification by this is only relative. No object in the Vérité collection can be attributed to Paul Guillaume's collection with any certainty, except for the Bafo mask which we present here. This mask had been reproduced in Portier and Poncetton in 1929, Plate XL, n° 65, with the mention: Paul Guillaume Collection, had already been at art dealer Dudensing's Valentine Gallery in New York in a 1930 exhibition of objects belonging to Paul Guillaume, and was subsequently exhibited at African Negro Art as n° 96.

On the other hand, it is certain that several objects came from Pierre Loeb. The Sépik statue and the large red Kongo-solongo statue from southern Zaïre (ajouter n° du cata) can be seen in a photo of Mrs. Loeb in the Loeb apartment in 1929. We see Kongo-solongo statue again in African Negro Art in 1935, n° 442, catalogued "perhaps Tanganyka", and can also be identified in the famous 1935 photo taken by Soichi Sunami, where all the objects for the exhibition are grouped helter-skelter upon their arrival at the Museum of Modern Art. A photo of the object was also taken by Walker Evans, when he was putting together his portfolio in 1936, number 381. Other Loeb objects include the Sentani tapas, brought back for him by Jacques Viot, and in all probability, the korvar neck rest.

At least three objects from New Guinea come from a well known person with whom Pierre Vérité did business: Ernest Ascher. (Ascher himself was close to the great Swiss collector, Josef Mueller). Included in the 1929 publication, La Décoration Océanienne, by Portier and Poncetto, they are the garamut drum, Plate 3, the polychrome lintel, Plate 14, and the dugout prow, Plate 19; from Ernest Ascher as well came the group of bronzes from Benin, Ascher loaned this object to the 1932 Paris exhibition held at Trocadéro, Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin, where it appears under his name as n° 36.

The prestigious provenances of two other important objects in the collection are widely recognized: the superb Gouro mask already cited as coming from the collection of Félix Fénéon, and the large statue from New Ireland acquired at the Vlaminck sale in 1937 in Paris, n° 49 in the catalogue, formerly in the collection of Paul Eluard and Charles Ratton, exhibited at the Galerie Pigalle in 1930. Acquired before 1940 in all probability is the Baoule statuette from Adolphe Feder's former collection, it can be seen in a photo of Feder posing in his studio, surrounded by his objects. Like all collectors, Feder exchanged and sold items in his collection to improve it; several of his objects were acquired during the same period by Rubin Lipchitz, a collector living in Paris, and brother of the sculptor who had once been a resident at La Ruche. Another item whose provenance has been identified is the Vili post; it was exhibited at African Negro Art in 1935, referenced as Senoufo, and belonging to Louis Carré; this rare object can also be seen in the photo from New York taken by Soichi Sunami, in the upper far right of the photo.

There are thus three objects which featured in that prestigious exhibition, for which Charles Ratton served as the European coordinator, working with Charles Johnson Sweeney, the curator of the Museum of Modern Art in New York. This list is not exhaustive but without the evidence of photos (Walker Evans did not photograph all of the objects) and since the dimensions given are sometimes unreliable, it would be hazardous to attempt other identifications at present. There are also objects once owned by the inspired Aristide Courtois, Administrator of the Colonies of the Congo, humanist and a man of taste, and an inspiration for a goodly number of amateurs and professionals (he had supplied Paul Guillaume and Charles Ratton with many objects); we are certain about the three exceptional Kuyu pieces and the two marionette heads; from him too, probably come the Ambete statues, which he collected exclusively. Although proof is lacking, it is conceivable that the objects from the zone on the border between Gabon and the Congo–the large Emboli Kota mask, and the Kwele antelope mask, for example–may also have belonged to him.

THE CARL EINSTEIN CARYATID

Of all the pieces in the Vérité Collection, the Luba caryatid has the most distinguished history, having been published by Carl Einstein in 1915, and in 1920, in Neger Plastik, the first theoretical work published on "Negro Art". (The study by the Russian, Wladimir Markov, entitled Iskusstvo Negrov, although written in 1913 would not be published in Moscow until 1919; translated by Madame Jean-Louis Paudrat, it was published in Cahiers du Musee National d'Art Moderne, Paris, 1979). This precursory book exercised a strong influence on artists, and Pierre Vérité was above all an artist, sensitive to the essence of objects and to their signification; if not, why would he have shown such a strong emotional attachment to them throughout his life? As we read through the texts that he wrote for the various exhibitions which he instigated, his empathy for African or Oceanian artists is transparently evident, going well beyond any commercial considerations. In this way he is close to the approach of Carl Einstein. Without being a theoretician, Pierre Vérité saw art as having a social, humanistic and popular role. This could also be seen in the subjects he treated in his own work, inspired by the difficulties–not to say the misery–of everyday life. Would it be going too far to say that Vérité was a man of the left? Perhaps. Nonetheless, the numerous events which he organized with his son in Maisons de La Culture located more or less all over France, show that he considered that primitive art was not reserved for an elite.

At any rate, the Luba caryatid was exhibited in 1955 at the Cercle Volney, without its prestigious origin being mentioned in the exhibition catalogue, although the notes concerning other pieces list their previous publications; one cannot help but wonder why the object appears without its references, when it is certain that Pierre Vérité was perfectly aware of its provenance: he owned two copies of the book where it had been reproduced. In his defense, it must be said that in the book, Les arts de l'Afrique noire, from 1966, author Jean Laude did not either; no mention is made of the extreme singularity of this piece, remarkable both as the founding object of the history of primprimitive art, and for the tragic end met by Carl Einstein. Is this yet more proof of the extreme concern for discretion which meant that the Vérité Collection was always presented in half-shadow?

We do not yet know from whom Pierre Vérité bought this object. Carl Einstein, who perhaps owned it from 1915 to 1920, apparently got rid of it in the early 20s because he needed the money; indeed, this was the case for almost all his objects (Liliane Meffre, Carl Einstein Itinéraires d'une pensée moderne, 1998, page 10). The owners of the objects published by Einstein have almost all been identified by Ezio Bassani and Jean-Louis Paudrat (in La sculpture nègre, Carl Einstein, translated by Liliane Meffre, L'Harmattan, Paris 1998); unfortunately, this one is among those which are still at present "orphans". Many of the objects, we know, were acquired from

people who came by the Galerie Carrefour, but at present we do not have information on the identities of the sellers. Inventories of the collection existed at various periods, since all, or most of the objects bear numbered labels which implicitly prove the existence of a purchase record or index; these documents have been lost. Only by examining the labels themselves, the numbers and the writing can we situate the period when the pieces were purchased.

As for the masks and the statues from Mali, the majority of them were collected by Pierre and Claude Vérité in the course of trips they made between 1951 and 1955; in the same fashion the Senoufo objects were, for the most part, collected by the Swiss dealer Emile Storrer, with whom the Vérités had a business agreement for a time, shared with Josef Mueller, who first initiated Storrer. The masks, statues and small objects from southern and central Ivory Coast may come from Roger Bédiat, another great purveyor of objects, and long active in the country in mid-century. At the time, there existed a local market for collectors, all of them with ties to Europe (Escarré at Korrogho in Senoufo territory, which Charles Ratton visited with Emile Storrer in the 60s, during the only trip to Africa which he made in his life; Maître Loiseau and Public Prosecutor Liotard in Abidjan, the latter a famous collector of heddle pulleys). Purchases at public auctions were numerous, by consulting old catalogues one is sometimes lucky enough to come across certain pieces. This is the case for the objects from Benin, several of which were acquired from sales at Sotheby's in London in 1957: the ivory box and belt masks, and the plaques. As usual, it is probable that numerous provenances of objects will have escaped us in the writing of this catalogue, and will only come to light after the sale; this is one of the pleasures of being a buyer, that of making your own discoveries!

THE SPIRIT OF A COLLECTION

Even though sometimes it is merely due to chance, putting together a collection is above all a question of the will and desire, implicit or explicit, of a collector: you find only what you are looking for–as any flea market habitué will tell you that. The collection put together by the Vérités conforms to this rule, to which there are the exceptions which, as any French student can tell you, only confirm the rule. It would therefore be presumptuous to define the logic of the buying policy which determined the building of this collection. However, one thing is obvious from first glance over this vast grouping, and covers the objects that left the collection over the years as well: the Vérité Collection is a French collection. What we mean by this is that it brings together all the archetypes of French collecting, as much by what the origins of the objects demonstrate, as by the taste they reveal. For, were an atlas to be composed of African art, it would be inseparable from the history of French colonialism, tracing for us the journey of collectors of primitive art from the first period of collection–when the only objects that came to France were from lands which constituted her overseas possessions, thus limiting the choice to a certain kind of objects. Objects from regions of Africa which were not under French influence naturally went to the nations which possessed them. The division of the Dark Continent, which took place at the Berlin conference of 1885, remained in force, despite readjustments made as a result of the 1914-18 war, when the German colonial empire was dismembered and divided between the victors: France and Great Britain. It is thus not surprising that the ex-French colonies are over-represented here: Mali, ex-French Sudan, Burkina Faso, ex Upper Volta, and Ivory Coast, first born of the French colonies, Guinea and Gabon / Congo. The few objects from the Vérité Collection which are exceptions to the rule which they confirm, can be attributed to happenstance–the trips they took or the tastes of the times. The palatial art of Benin, for example, was in fashion all over Europe during the first third of the 20th century, without regard to the discoverer of the country: Germany– whose national collections are the most wide-ranging of their kind–was the top collector of these objects, whereas the Kingdom of Benin's colonizer was Great Britain!

Examining the groups of African objects (leaving Oceania aside), an almost systemic configuration of the collection appears. Out of a total of 440 African objects, the majority are masks, with statuary underrepresented by a proportion of 40/100. Masks dominate, and this corresponds to the classic image of African art being comprised above all of masks and accessory objects, headdresses and other artifacts included in the term. Perhaps this can be explained only by chance, the luck of what they happened to find, and was not rooted in any sort of firm desire. However, one doubts that a collector like Pierre Vérité could be supposed to be naive: all of his activities, including his business dealings, show that he was an extraordinary strategist. Choices therefore would be dictated more by the state of the market, trends and fashions, deliveries, and speculations on what might still be brought out of Africa, rather than by the deep-seated tastes of the Vérités. It should, however, be noted that the collection tours made in Africa by Pierre and Claude Vérité–and thus directly at the source–verify the percentage by category of object: Dogon, Bambara, Bobo, Mossi, Senoufo masks dominate when compared to statues, even though they were as accessible as masks at the time. Several coherent groupings are thus perfectly discernable: from West Africa, Dogon masks and statues, Bambara masks and ty-wara headdresses, masks from Burkina Faso, Senoufo masks and statues, Baoule, Gouro, Bete, Dan and Krou masks and statues, Baoule and Gouro pulleys, Guinean masks; from central Africa, Fang and Kota reliquaries, Fang and Punu masks, Kuyu and Ambete sculptures. Whatever will or lack of will determined the elaboration of these groups of objects–and the question is of only anecdotal interest–it should be noted that in all the domains represented, the choice is superb and unique. Even going far back in the history of great public auctions, none have attained the summits of this one. No matter how superb the Guillaume, Lefèvre, Rubinstein, and Rasmussen sales in the years from the 60s to the 80s, and the Tzara, Guerre, Goldet and other sales were, none proposed the amount of choice in this one. From the most sophisticated to the roughest pieces, the collector will find all the desires of his wildest dreams in this collection. The shapes and materials present here respond to all demands. We must wager, alas, that such an opportunity is the last of its kind, at least insofar as historic French collections are concerned. From the masks and statues from West Africa, on to the group of reliquaries and masks from Gabon, the Kuyu and other sculptures from Congo, and right on to Angola, the "Negro" lesson is admirable. But let us not neglect Oceania either, which far from being a poor relation, here also solidly occupies its place, even if over time the Vérités devoted less attention to it.. It is also known that in the very active years of the Galerie Carrefour, 1937 to 1965, many pieces from Oceania were sold: one had to make a living and the Vérités were rich only in terms of their savoir-faire. Despite their desire to hold on to things at any price, they had no sources of revenue other than their business. The sale of objects from Oceania and archeological items were sacrifices, but they allowed them to hold on to Africa.

TRIPS TO AFRICA

Disappointed by scouts, and perhaps not wanting to be outdone, Pierre and Claude Vérité in their turn followed the example of Lem in French Sudan or the Nicauds in Guinea, and launched themselves onto the trails of Africa in 1951. They would make, together or separately, a number of trips in the years through 1954, to Mali and to its steppingstones steppingstones, Upper Volta and Ivory Coast. During these trips they put together a precious network of African suppliers who would later supply the Galerie Carrefour. Adventurous voyages, overflowing with Claude Vérité's delectable anecdotes, as well as the superb groups of objects, of which a unique group of ty-wara headdresses, magnificent images in black and white, precious ethnological testimony to by-gone rituals and a nostalgic backward look at an Africa which had disappeared. With the Rolleiflex they captured the bivouacs and dangerous river crossings, by ferry or dugout canoe, and laughing young women emerging from the water to wrap themselves in their pagnes Between the anecdotal and the ethnological, there occasionally emerges a photo of an absolutely startling presence: a father dressed in a bright boubou holding his little girls in his huge hands, a perfect pyramidal low-angle shot, owing nothing to luck but only to Claude's talent as a photographer. Or that improbable apparition of five Bambara masks shown in silhouette in front of group of native huts. On the back of the photos, in Claude's small, fine handwriting are the names of places or edifying remarks on the deals of the day:

"A GOOD HAUL!"

These dozens of photos deserve publication in and of themselves; midway between Michel Leiris's l'Afrique fantôme and Tintin in the Congo. Finally, let it also be noted that Claude Vérité donated several of his most singular photos to the Musée de l'Homme. Their three itineraries met at Bamako: to the south lay Ouossoledougou, Bougouni, Manankoro; to the southeast, Kolokani, Koulikoro, Sikasso, Fana, and to the northwest, San, Djenné, Mopti, Sangha. In these regions inhabited by Dogon and Bambara peoples, they made an impressive collection of objects. The inhabitants ceded masks and statues all the more easily as they were no longer used; due to the very active expansion of Islam during this period, they had become more a part of folklore than of ritual. Claude recalled "cemeteries" of masks, with cast-off objects piled up any old way. The colonial administration took little interest in the objects which traditionally were confusedly associated with witchcraft and all its negative connotations. The tendency of the period was much more to destruction than to conservation. Then too, the religious sects emerging in these regions had a more destructive influence than all the antiques dealers of the period. Fortunately shielded from the virulence of iconoclasts, the objects remain a testimony to history. The Vérités were thus able to circulate as they wished, gathering whatever they found. They were even aided by some administrators, Commandants de Cercles, who put vehicles and guest huts at their disposal. Claude was often invited by Governor Jay to his residence, Koulouba, in Bamako. With the tiny Musée de Bamako, they also traded or even donated objects picked up on their travels that they had in double. Their trips opened the eyes of some people, who followed their example and in turn made their own collecting tours, coming later to sell objects to the Galerie Carrefour.

PAINTERS AND THE ART WORLD AT THE GALERIE CARREFOUR

When he opened his business, everything had come together for Pierre Vérité to provide the 30s painters with the negro art they loved. An artist himself, he had rubbed shoulders with all of them at one time or another, when he was living at La Ruche or at the artistic events, Salons and openings he attended. Moreover, the location of his second gallery at the junction of the boulevard Raspail, near trendy brasseries and small hotels, put him in a strategic position, at the center of what was the only place to be for art lovers. La Coupole, the Bullier dance hall, Le Dôme-all were places to meet people, and places where business contacts were made as well; it was at La Coupole, for instance that, Ernest Ascher met Josef Mueller, both of them clients and friends of the Vérités.

Whereas his fellow dealers (aside from Brummer and Heymann, who had preceded him long before), had set themselves up in the wealthy sections of the Rive Droite, and cultivated bourgeois, or even aristocratic chic (and the prices to go with it), the Galerie Carrefour was accessible to all, great and small-all you had to do was walk through the door. The most famous of them of course was Pablo Picasso, whose interest in primitive art dated back to the beginning of the century (1905). Picasso was not a collector in the strictest sense of the term, he bought anything that he found intriguing, anything that amused him. As was the case with many artists, the age and authenticity of the objects were not what interested him most; the artistic solutions and inventiveness they demonstrated were his primary criteria. He was, however, capable selecting the best pieces: he had an eye for them, and knew what he was doing in all areas of art. He demonstrated this at a sale exhibit organized by Pierre and Claude Vérité, Masques et Effigies Rituelles Anciens D'Afrique Noire, in Cannes in December 1962 at the Galerie Madoura, belonging to Suzanne and Georges Ramié: Picasso dropped by before the official opening and scooped up all the best pieces, taking them with him when he went, thus emptying the exhibition, despite the protestations of the gallery owners! Fortunately, the Vérités arrived from Paris with other objects and re-hung the exhibition. They did well to do so: word of Picasso's visit spread and everyone hastened to go; the exhibition was a huge success and everything was sold.

Before and after the 1940s war years, Vérité sold to friends: André Lhote who would have several collections; Charles Lapicque, who also bought many things from Madeleine Rousseau. Matisse was among the visitors to the shop during his visits to Paris. He also dealt regularly with Magnelli, Fernand Léger, Vlaminck, Derain, Gromaire, Max Ernst, the Lipchitz brothers, Tal Coat, André Hambourg, Kikoïne and with his son Yankel, Singier, Le Moal, etc. In short, all the "Montparnos" were clients of the Galerie Carrefour, sculptors like Gimond, painters and writers, and the surrealists and their friends: Breton, Eluard and Perret, Paul Chadourne. Painters came on Mondays, dropping into the gallery to sit and chat with Suzanne Vérité. Pierre Vérité knew the tastes of each of them, knew what to show and to whom–why go to the trouble of showing a good object for nothing? Certain of the artists were fine connoisseurs, and he respected them. Marcoussis, for instance, had perfect taste and often came to the gallery with Helena Rubinstein; he, along with Lem, advised her on her collection. The Vérités also supplied numerous art critics: Abbé Morel acquired a superb Fang helmet mask (recently sold at Drouot) from them; he was also the instigator of the collection of Frank Elgar, who wrote his prefaces for him. Photographers also came, among them Doisneau, who made an extraordinary photo of a war mask surrounded by flames, and Dominique Darbois, Jacqueline Delange's friend and a 1950s photographer specialized in photographing objects.

THE GREAT EXHIBITIONS

At least partially refuting the impression of secrecy surrounding this collection are the dozens of exhibitions from 1951 to 2004, organized by the Vérités showing that at the beginning they were not so miserly with their treasures, and that they were also, in their non-conformist fashion, patrons and awakeners of public opinion. Opposing the usual tendency to put Paris at the center of everything, they circulated their objects in the provincial towns which were often excluded from artistic circuits.

The first exhibition that they organized single-handedly, took place in Paris in 1951 at the Galerie La Gentilhommière, 67, boulevard Raspail, where under the title of Arts de l'Océanie, they exhibited 145 objects from their collection, covering twelve regions of Polynesia, Melanesia, and Malaysia. The generously illustrated catalogue was prefaced by the art critic Frank Elgar and by the ethnologist Maurice Leenhardt. In his brilliant introduction, Frank Elgar underlined that this was the first time an exhibition devoted uniquely Oceanian art had taken place in France, pointing out the exhibition which had taken place at the Théâtre Pigalle in 1930, had shown only a few pieces of Oceanian art in the middle of "Negro sculptures"; he added that " Oceanian artists have deployed unsurpassed freedom and invention in drawing, ornament and décor." This first exhibition like those which followed it, was held under the auspices of the Association des Amis de l 'Art, whose agenda concerning social issues was obvious. Four years later, in 1955, they again exhibited their Oceanic objects, this time at the Galerie Leleu, 65, avenue Franklin-D.-Roosevelt, with the title Magie du Décor dans le Pacifique. The catalogue was prefaced by Governor Hubert Deschamps, who, in a lyric text entitled : Le sur-réalisme océanien, exalted: "the most varied, the most disconcerting, the most liberating expression for us from our habits comes from these large Melanesian islands where Stone Age humanity still demonstrates its creative fervor." Here again, the Vérités loaned the majority of the pieces, 86, from all regions of Oceania and Malaysia.

Pierre Vérité's African art collection of was again exhibited at Leleu in June 1952. The exhibition was titled Chefs-d'Oeuvre de L'Afrique Noire, and took place under the patronage of Albert Sarraut, President of the Assemblée de l'Union Française, a long time friend of the Vérités and himself a collector of African art. Prefaced by the art critic Bernard Champigneulle, the catalogue included 98 items and six reproductions showing for the first time the major works of the Vérité collection, in particular the double Baoule mask, the Dan "mother" mask, and the Tshokwe statue; these reproductions allows us to definitely date their acquisition to an earlier period, when apparently most of the most remarkable purchases had been made. Although not reproduced, several other important pieces can be identified here, among them four Pahouin objects, Kuyu statues, the brass head from Dahomey and also some objects from the Ivory Coast, like the divination box with its mice motif, the Gouro mask from the former Fénéon collection, etc. The invitation to the inaugural cocktail came from Claude Vérité, probably Pierre Vérité's discreet way of affirming the integration of his son Claude at the Galerie Carrefour. This exhibition was widely covered in the press: Le Monde, le Figaro and the newspaper Art, were full of praise; the article in Art was written by the surrealist poet Benjamin Péret.

In Paris in June 1954, at the Musée des Arts Décoratifs, the Vérités participated in the exhibition Chefs-D'oeuvre de la Curiosité Du Monde, the second international exhibition organized by the C.I.N.O.A. Here, they loaned ten items.

In 1954, from April to September at the Musée Réattu in Arles, and still under the auspices of Albert Sarraut, a large exhibition of African art was organized: Art Afrique Noire. On the Advisory board were high-ranking figures from the art and scientific world like Michel Leiris and Pierre Guerre, great art dealers like Charles Ratton and, of course, Pierre Vérité , as well as dynamic young dealers like Olivier Le Corneur and Jean Roudillon. Out of a total of 162 objects loaned, 83 came from the Vérité collection. This exhibition marked the last time that objects belonging to the Vérité collection would be identified as such; in all those which followed, they appear as lenders only episodically, the objects usually appearing with the discreet mention: Private collection.

This singular practice is particularly striking in the catalogue from the great Les Arts Africains exhibition held at the Cercle Volney in Paris in June 1955. Here the name Vérité appears for only 95 loans, whereas in reality they had also loaned 161 other pieces anonymously! Which makes the Vérités, with their total of 256 items, the principal collectors in this vast and prestigious exhibition of 327 works in all. Numerous reasons may explain this new modesty: a desire to not to show off, despite a legitimate pride in possessing so many marvels; fear of the jealousy which is omnipresent in the small world of collectors (where everyone knows –and spies on– each other); or perhaps an urge to dissimulate rooted in the family's peasant origins. All the same, the stratagem seems rather transparent, since numerous objects shown here anonymously had been loaned using the Vérité name a short time before. Their discreet participation in exhibitions and publications carried on through the following years. To the great 1957 Cannes exhibition, Arts d'Afrique et d'Océanie, organized by Hélène and Henri Kamer, the Vérités loaned ten objects from Africa and Oceania, using their own name. At the Palais Granville in Besançon in 1958, there were also objects representing them at the exhibition L'Art De L'Afrique Noire, whose catalogue was prefaced by Michel Leiris. They did however display the extensiveness of their collection in the book published in 1958 by William Fagg and Eliot Elisofon, The Sculpture of Africa, where they figured handsomely.

In 1960, they also openly loaned 19 African and Oceanic objects to the Résonances des Arts Primitifs exhibition which was held at the Cercle Culturel at Royaumont Abbey, organized by the Galerie Jacques Perron of Paris. In 1960 and1964, they loaned objects for two exhibitions held in the United States: Bambara Sculpture from Western Sudan and Senufo Sculpture from West Africa, organized by Robert Goldwater at the Museum of Primitive Art in New York. In 1964, they loaned a modest two objects to the Afrique – Cent tribus Cent chefs-d'oeuvre exhibition; William Fagg, oversaw the scientific side of the exhibit, held at the Pavillon de Marsan in Paris, and in Berlin. In 1966, they participated in the Festival Mondial des Arts Nègres in Dakar, where they loaned two objects, a Baga puppet, n° 87, and a Senoufo drum, n° 106. After the Dakar exhibition, Pierre and Claude Vérité donated the two objects to the Musée des Arts Africains et Océaniens in Paris.

It was not until 1970 that they were present in any large-scale shows. They chose the town of Sochaux to once again exhibit a vast group of their objects in La Sculpture En Afrique Noire. From May through June, the town enjoyed the loan of 134 important pieces, presented in a modest pamphlet prefaced by Pierre Vérité (written, in fact, by his daughter-in-law, and faithful "helper" Janine Vérité, who had also drawn the lay-out of the exhibition, meticulously showing each object in its place on tracing paper. The only object to be reproduced was the Punu mask (n°XXX de la vente) which figured on the cover. While Pierre Vérité was designated as the organizer of the exhibition, the brief notes accompanying the objects made no mention of their owner.

They were active participants in the exhibition which took place at the Musée Rietberg in Zurich, Die Kunst von Schwarze Afrika, in 1971, then moving in 1972 to Essen, Germany. Their name figured in the catalogue written by Elsy Leuzinger, an art historian and former curator of the Rietberg whom they knew well. In the meantime, they also furnished illustrations for numerous publications, large and small, including a book by Pierre Meauzé, curator at the Musée de la Porte Dorée in Paris, La Sculpture Africaine, in 1967.

To a London exhibition, Manding Art and Civilisation, organized at the British Museum in 1972, they loaned 9 objects, including their famous Bambara statues, and beautiful tyiwara antelopes.

Always desirous that primitive art and archeology should be seen outside the capital, the Vérités devoted considerable effort over the more than 30 years between 1970 and 2004 to organizing dozens of smaller general and thematic exhibitions in towns and cities throughout France: Laval, Montbéliard, Sochaux, Cannes, Dijon-Saint Philibert, Vesoul, Annecy, Chalon-sur-Saône, Nevers, Bonlieu, Courbevoie - La Défense and Angers were among them.

Finally, when the Fondation Dapper opened in 1986, soon followed by the Musée Dapper, they loaned major objects to almost all the large exhibitions organized by them, always anonymously.

COME INTO MY FOREST

This was the poetic expression that Pierre Vérité used to invite visitors into his gallery. Affable and smiling, he loved to recount the stories behind the objects, the companions of a lifetime of patient collecting. These forests of masks and statues had always constituted the framework to everyday life; as frightening and oppressive as some neophytes found them, the poet and the artist in him found them familiar and reassuring. Nesto Jacometti, who had known him since the years at La Ruche, described him as follows: "Standing firmly on his long legs, robustly built, his head that of a Trappist Cistercian, with bushy hair and a dark complexion, here was Pierre Vérité, truly youthful, a true painter..." Pierre Vérité made a strong impression on all those who met him, as did his wife, Suzanne; her whimsy and easy manner enchanted the young Monique Mueller who often accompanied her father, Josef Mueller, on his visits. Whereas Mueller opened crates with Pierre, he liked to chat with Suzanne, the two of them seated on a sofa which she had covered with a black and white checked Baoule fabric. Michel

Bohbot, poet and collector, and a specialist in contemporary art, remembered his first visit to the Galerie Carrefour, its windows barely lit and a jumble of hundreds of objects displayed any-which-way to welcome the visitor: "Monsieur Pierre Vérité, for it was he who had greeted me when I arrived, was seated at his desk examining an object, even as he observed me out of the corner of his eye. I could feel that he was both curious about me and kindly. Suddenly, my eye was drawn by an object set high up on one of the shelves. I was fascinated and intrigued by it; I couldn't take my eyes off it, so I jumped in and told Vérité that I was interested in the object if it was at a price within my budget! Pierre Vérité listened to me with his eyes going from my face to the object; he nodded several times before saying, 'You have nerve, haven't you?...I find your choice bold, for this is a very beautiful object, completely authentic, but difficult, a very good choice, but quite unusual for a first purchase. Congratulations. It is from the New Hebrides, a puppet called témes nevimbur . I'll give you a special price and even let you pay in installments...'

Having accepted my down payment, he wrapped my purchase up in solid brown paper, using–as he always did–a felt-pen to mark in thick black letters the first and last letters of my name, separated by suspension points, and then took it down to the basement. Once I had moved to Paris in 1972, I became a faithful regular at the gallery. I would not for anything have missed those magic occasions when, if we were alone, he would recount his 'expeditions' to Cairo, his trips to London to see William Fagg, who bought from him for the British Museum, and many other anecdotes which I should have taped, but I never dared do so..."

Natural with the great collectors of this world, friendly to young

art lovers, this was Pierre Vérité, a quiet, simple man. I myself had the pleasure of seeing him often, when as a child I left the Ecole Alsacienne making a detour by way of the nearby Galerie Carrefour where I would buy small pre-Columbian heads, the only objects I could afford with my pocket money. Twenty years later, he came to see me in the small shop which I opened in 1978 in the rue des Grands Augustins; he still wore a cap on his head, and looked the same as in my childhood memories. We chatted at length about Gabon, where I had just been, and I was touched when he in turn recounted his trips around the bush with his son. Alain de Monbrison met him at the same period, becoming friends with him and with Claude and Janine, sometimes even managing to pry a jealously guarded treasure from them. In much the same way, Guy Loudmer, forged close relations with them at the important sales of primitive art which he was in charge of in the 70s. What could be more natural than that the Vérités should call on us, when they decided, regretfully, to part with their objects.

Much will have been said, and many speculations made about this so very secret collection, especially by those who know the least about it! Often ignored in the "Bibles" of primitive art–a logical consequence of their discretion–the name Vérité is absent from many a listing, even when they were the lenders of the most beautiful objects. This was the case for Primitivisme despite the fact that they had loaned their most fabulous ngil mask. The Vérités pursued their life's work, paying no attention to an external world which ignored their great passion. What lay for almost a century in the protective shadow provided by a family is now revealed in the light of day, and for the pleasure of us all. The objects and the documents brought together in this catalogue are here as proof of the major role played by these collectors in the history of primitive art.

145

ULI *ANCESTOR FIGURE*

"The Uli funeral rituals are particularly respected for their long history and sacred characteristics, which are referred to as the grand ceremonies or málanggan vúruk."

Augustin Krämer

THE ULI WALDEN-LOEB-VÉRITÉ

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU,
DIRECTOR OF RESEARCH, CNRS.

"I almost feel ashamed to admit that I am crazy about the sculptures of New Ireland", said Karl von Linden, founder of Stuttgart Museum.

At the end of the 19th century, New Ireland was still an unknown land to the Western world. It is a narrow volcanic island, stretching out over 340 km. The northern landscape, full of limestone decks from the ancient coral reefs that merged with hills of rocky reliefs. In the center of the island stands the Lelet plateau at over 1000m altitudes. The few dozen villages of the Mandak speakers prospered at the foothills of this karstic plateau, covered with thick tropical vegetation. Their lives were orchestrated by important Malagan funerary ritual ostensibly orchestrated by those rare humanlike statues known as Ulis, which were the representations of ancestors, carved in hard woods, capitated with their broad bearded heads. The Ulis are stocky and wide-shouldered, supported by short legs, the thick, columnar body punctuated by pointed breats and an erect sex. Considered hermaphrodites by the first travelers, the Ulis were actually male figures. Their carnivorous smiles and their attitudes of mistrust accentuated their power. They were the token of absolute force, power as well as fertility. Unlike other statues sculpted in New Ireland that were usually destroyed or abandoned after the rituals, the Ulis were carefully preserved in the houses of the villagers before participating in new ceremonies.

In the beginning of the 20th century, under the influence of the colonial power, the Mandaks were forced to abandon their ancestral villages and settle on the coast. They also had to adapt to the new order introduced by Governor Albert Hahl, which was based on the traditional structures and the local chiefs. The Mandaks soon realized that they could nevertheless take advantage of the frenetic interest of the Europeans in the objects of their ancestral traditions. The sale of statues, ornaments, or skulls after the ceremonies, became a means of obtaining the coveted positions and of avoiding having to work for the colonial occupant by paying a tax.

The colonial administrators; the sailors; the merchants were engaged in a real hunt for ethnographic treasures, a chaotic yet profitable activity, prestigious medals and titles were given out with the support of German museum directors. However, to understand the context of the creation and the use of these thousand objects from the South Seas in their possession, scientific expeditions were indispensable. The German museums also wanted a conscious collection and field investigations.

THE GERMAN NAVAL EXPEDITION OF 1907/1909

The collections and publications of the first scientific expedition in New Ireland by Dr. Emil Stephan in 1904/1905, encouraged Felix von Luschan, director of the departments of Africa and Oceania at Anthological Museum of Berlin to keep on the path of studies. With the approval of the Kaiser, the Prussian Ministry for Religion, Education and Medical Affairs along with the Ministry of the Navy allocated a budget of 60,000 marks for a second grand expedition of the Berlin Museum to the Bismarck Archipelago, the German naval expedition 1907/1909, which was led by Dr. Emil Stephan with assistants appointed by Felix von Luschan: Edgar Walden, Dr. Otto Schlaginhaufen and photographer Richard Schilling.

Once the various members of this expedition arrived from Germany and they then reunited in Herbertshöhe (now Kokopo) New Britain on 3rd of November 1907. The imperial governor Albert Hahl assigned different areas for them to explore, Walden to the north, Stephan to the South with Schlaginhaufen. By mid-December 1907, Walden has established his head quarter inside a comfortable colonial administrative building in Fezoe, 100km south from Kavieng, considered as the ideal place for conducting field investigations regarding the Malagan rituals of the surrounding villages.

EDGAR WALDEN ET AUGUSTIN KRÄMER FOLLOWING THE TRACES OF ULIS

From 15th to 19th February 1908, Walden accompanied Franw Boluninski the colonial officer on a tour of inspection, especially passing through villages, such as Lamasong, Konos, Panakundu, Konombin, Lemau and Paneras. (see the map) It was a quick visit, the local chiefs have been notified by a letter sent on 24th of January, were told to bring those ethnographic objects to Lamasongs. On 19th February, Walden wrote in his journal that they had obtained several Ulis, which would enter the Berlin collection. "Those objects were handled as the top secrets, wrapped carefully with layers of leaves and braided from coconut palms for transport. The transporters snuck in by the back doors of the houses, murmuring if the women ever see the statue, they would die." Walden thus returned to Fezoe in order to continue his researches and collections concerning the Malagan rituals.

On 25th May, 1908, Emil Stephan, the chief of expedition, succumbed to a tropical disease in Namtanai. The director of Museum of Berlin then proposed Dr Angustin Krämer to take over the lead of the expedition. Accompanying by his wife; Krämer embarked on 15th September 1908 for the Bismarck archipelago and stopped in Muliama, in the south of New Ireland in November. By then, the region has already been thoroughly explored by Stephan and Schlaginhaufen, thus seemed less appealing to Kramer. He then redirected his thoughts towards Mandak and Ulis. Krämer wrote to Walden, asking him to organize a campsite in Lamassong. Walden then followed these instructions, moved from Fezoa to Lamassons on 23rd November 1908. Conscientiously, He also carried on with his investigation and ethnographic collecting. He acquired the first Uli on 26th November, then later acquired another two in Tanla on 28th November. His attention focused on Panakundu village where he revisited several times again on December. In his notes, he mentioned his repeated visits in a rather mysterious way.

On 10th December 1908, since Walden was still in Muliama, Angustin Krämer wrote to Karl von Linden, saying "...want to know more about the Ulis figures". Kramer and his wife decided to walk to Lamassong, where they arrived the day after Christmas. Krämer imposed his authority as the chief of expedition, retained the study about the Mandaks and the Ulis, and abandoned Walden in the north of New Ireland. Walden then noted about the Ulis in his journal, and took photos on January 3, 1909 (photo 1 and 2). He then embarked for the Tabar Islands, and continued his work in the region of Fezoa and would no longer pass through Mandak.

On 10th January 1909, Kramer sent a letter to Karl von Linden: "I am in the Ulis area, however this research about them encounters certain difficulties. It will be possible to determine the source of origin as well as the different styles of Ulis. It seems to me that I am on the right track, there should be still a few Uli figures left in this area. Having said that, I think that most of them have been raided." Walden had been efficient, having collected 10 Uli figures between his quick visit accompanied by Boluminski on February 1908 and his stay from November to December in 1908.

REGARDING THE RITUALS OF ULI WALDEN-LOEB-VÉRITÉ

Krämer planned to further his field investigation, and to collect information by interviewing his Mandak informants. He kept these notes in the journal, which were the base of his publications in 1916 and in 1925. Kramer described the 13 stages during an important ceremony, taking an example of which was organized in Lamasong in 1905 where 10 Ulis were presented. The first stage was the exhumation of the deceased's skull, which would be later remodeled, followed by various preparations, feasts and celebrations. The Uli Walden-Loeb-Vérité was one of the rare styles which had a very specific function. Angust Kramer gave the following description:

"The statues evorok-moanu are essential for 7th stage of the ceremony. A conical hut is established, the inhabitants of Konos bring poles trimmed with ginger leaves to respond the cries "topilo oa". They install these poles on the ground, draw a circle and bind them to the top, just like an Indian tepee. Then, as a symbol of worship, they place the statue at the top of the hut. The food brought by the villagers is kept in the hut, hidden from the prying eyes of strangers. These offerings are made up of Taros, Yams, bananas, coconuts, kanari nuts etc. What is stored outside the tepee is intended for people outside of the enclosed ceremony area. The guests will pay the host with shells, as a form of currency. Outside the enclosed ceremony area, the pigs are grouped by five. They are turned facing the ground, then later turned on their stomachs while the men sing. Chief Lipiu, the master of the ceremony, then presided over the division of the pigs. "Uo ebukumbu Langau! Uo!", Meaning, that part of the pig for Langau and so on. When the meat of the pigs was distributed, a man would climb up the hut and bring down the Malagan. He is then taken to a small hut at the corner of the sacred enclosed ceremony area. This man dismantles the tepee and distribute the tarots in ten piles. When all the participants have their piece of pork and tarots, they go back to their house to prepare them." The next steps are the presentation of the ten great Ulis for exchanging between clans and the dispersion of relics of the deceased.

Kramer has attached the photos of 8 Ulis once collected by Hahl and Wostrack for the museum of Stuttgart at the end of his 10th journal titled Uli. He added 6 of the Uli photos collected by Walden as well. While interviewing the Mandaks, he obtained the information concerning each of the statues and eventually included this information by writing in his journal. The last page of the journal illustrated "evorok-moanu", amongst which, the Walden-Loeb-Vérité rests on the right side. He indicated three of the Uli with the mention "gehörte" followed by a name. Is it a proper name? Can we translate it in the same method as Pidgin belonging to "Maison-Poisson"? Kramer often used Mandak words or Pidgin in his notes, the majority of which used the language before the reform of spelling in 1913, therefore it was difficult to decrypt. "Pis" meant fish in pidgin, whereas "haus" meant a house. The names of three sculptors were mentioned at the bottom of the page. Lakam, was originally from the village of Konombin, Kanambilang and Avakngang were from Kontu. But the link between these sculptors and the four Ulis was not clearly established. Bearing in mind, that Panagundu, Konombin and Kontu were only a day's walk, so one Uli collected in Panagundu could have been carved in Kontu or in other villages of Mandak. On the other hand, a detailed inspection of the Ulis VI34272, VI34276 and the Walden-Loeb-Vérité suggested that they could be of the same hand.

THE PLACEMENT OF ULI WALDEN-LOEB-VÉRITÉ IN THE CORPUS

Out of 260 Ulis, on can count 9 figures of about 60cm, which have their feet on the base, possibly sculpted by non-metal tools made by very hard wood. They often present a crusty patina, darken by long term exposure of smoke during various rituals. Walden collected 4 Ulis of this type (photo 1), one from the village Konos, the other 3 from Panagundu (Uli Walden-Loeb-Vérité, one of the three). We can therefore presume other related figures to the Uli Walden-Loeb-Vérité were most likely collected before 1880, such as the one from George Brown before 1880, which is currently in the collection of Osaka Museum, the NS 25 356 that once belonged to Frankfurt Museum and now in the hand of Ziff, a superb Uli of Lemau village at the Museum of Linden de Stuttgart and the one from Saint Louis Museum, the only one which is still fully covered by pigments. A study of Uli Walden-Loeb-Vérité revealed at least three layers of pigments interspersed with exposure to smoke.

According to the classification of Krämer, this Uli is of the style Selambúngin sónondos, meaning, "simply without ornament, dangling arms, a central pole connecting the chin to the waist". It is also one of the nine known " ëvorok-moánu", presented on the top of the tepee shaped hut, which was assembled for the 7th stage of the grand ceremony.

Considering the extremely rarity and the thick patina covering various overlays of successive pigments, one can assume that these Ulis were only used for the most important ceremonies, such as the one of 1905 documented by Angustin Krämer. At the time of this ritual, 6 Ulis were presented by 6 village chiefs, only one single Uli "ëvorok-moánu" appeared at the ceremony.

THE DESTINY OF THE ULIS FROM THE GERMAN NAVAL EXPEDITION

To the best of our knowledge, Walden and Krämer collected 12 Ulis during the expedition. The entries of Berlin Museum register indicate that Walden collected eight Ulis, from VI 34272 to 34278, and 34280. Today, only three of them remain in Berlin Museum, the Ulis VI 34274, VI 34277, VI 34280. All the rest have been acquired or exchanged by Arthur Speyer before turning up again in the art market, sometimes even in Paris. For instance, the Uli VI 34275 was in the collections of Walter Bondy before being sold in Paris in 1930. The superb Uli black VI 34272 was the centerpiece causing a heated auction in Paris on May 7, 1931. The Uli VI 34276 of the same style as Uli Walden-Loeb-Vérité along with Uli VI 34278 were acquired by Speyer in 1938 and remained in Germany, whereas VI34273 passed through the collection of J. Hloucha before joining the collections in Prague Museum. The one collected by Krämer from the village of Lambu on March 10, 1909 was entrusted to Linden Museum in Stuttgart as early as 1913. The last Uli, which Krämer had kept in private, went to the collections of the Tubingen Museum in 1932.

WHAT IS IT ABOUT THE ULI WALDEN-LOEB-VERITÉ?

Walden collected it between 26 November and 25 December 1908 or 16 February 1908. It was probably photographed with 3 more "ëvorok - moánu" on 3rd January 1909 at Krämer's base camp in the village of Lamasong. Krämer attached its photo in his "Uli" travel journal along with a few notes. This photo was also reprinted in Planche 24 of Augustin Krämer's "Die Malanggane von Tombara", which was published in 1925. It is very likely that this Uli, along with the other three on the picture were sent to Berlin. It is surprising that the two Ulis on the right of the photo were not recorded with the others collected during the same expedition. One can see that two Ulis are of the "selambúngin sónondos" style, while the other two are "lembankákat sónondos". One of each style has been preserved; those on the left, whereas the two on the right may have been considered "Doubletten", duplicated and kept separately for possible future exchanges. In addition, some museum objects were unregistered and yet stocked. In the 1920s, Arthur Speyer obtained a number of high quality objects, whether or not inventoried by the museum (Schindlbeck 2011). He was in frequent contact with Charles Ratton, Louis Carre, Ernst Ascher, Roudillon and Walter Bondy to whom he has been trading objects with. A route to Paris through one of these dealers would explain how the Uli Walden-Loeb-Verité, later appeared in this photo in the apartment of Pierre Loeb in 1929.

In early 1930, Charles Ratton, Pierre Loeb, and Tristan Tzara organized the exhibition of African and Oceanic art at Pigalle Gallery. Some masterpieces of so called "distanced arts" from French private collections were revealed to the public during this iconic exhibition. The aim was to go beyond the documentary aspect which the newly opened Musée de l'Homme tried to embody, and to define these objects as universal works of art. This task was arduous, as underlined in an article of the journal Cahiers d'art, "the Negro and Oceanic art exhibition at Pigalle Theater has irritated the modesty of all the moral guardians." While, the world of art history regarded this exhibition as a turning point of the 20th century. Among the 425 objects presented, there were 138 Oceanic pieces, including 13 of the Bismarck archipelago. Three Ulis belonged to Charles Ratton, Georges de Miré and Ernst Ascher were presented alongside the Walden-Loeb-Vérité Uli. The latter was registered under number 355 "Uli ancestor figure, black patina wood, Malanggane, New Ireland Coll. Pierre Loeb ". Carl Einstein chose to illustrate this

Uli in his article "About the exhibition of Pigalle Gallery", which was published in the second Volume of the journal Documents. This Uli was the only Oceanic object photographed and Einstein wrote also "the hermaphrodite statues that are found mostly in Sudan, or the bisexual statues of New Mecklenburg, known as Uli."

The Walden-Lob-Vérité Uli is absolutely exceptional. Not only is it extremely ancient and rare among the corpus of Ulis, but also, we have this unique ethnographic information about it. As the ambassador of the Bismarck archipelago, the Walden-Lob-Vérité Uli marked its place of art history in 20th century for unveiling the beauty of primitive arts to the Parisian public in 1930. It has been in the mythical Vérité collection and away from the public eyes for nearly 80 years before being introduced by Christie's.

153

HAWAIIAN FIGURE, KONA STYLE, CIRCA 1780-1820, REPRESENTING THE GOD OF WAR, KŪ KA 'ILI MOKU

THE VERITE HAWAIIAN GOD FIGURE

PROLOGUE

At the heart of this momentous strand of last pearls is the Hawaiian god figure. A work that Claude Vérité always remembers from his childhood and amongst the most coveted. The sculpture was acquired from Marie-Ciolkowska around 1940, according to the family tradition. The latter was an important figure for the early art market of African and Oceanic art starting in 1935, when she opened a gallery in Paris on the quai Voltaire. Many major masterpieces passed through her hands. Pierre Vérité and Marie-Ange Ciolkowska always maintained constant friendly and commercial relations. What we know today is that is can now be appreciated amongst the greatest works of art ever created – equal on the great world stage to any other iconic sculpture to which it could possibly be compared.

It was created at the apogee of Hawaiian sculpture during the late 18th century and the sovereignty of Kamehameha I, who associated himself with the great god of war – Ku ka 'ili moku – whom this figure surely represents. His name means – land snatcher – and his power and purpose was fully aligned with the mission of Kamehameha I to so-called 'unite' the islands under his reign. This is what we now call the famous Kona style – a hallmark being the broad, figure-eight mouth, nearly extended tongue inside a prognathous jaw- also called 'the mouth of disrespect' - distended eyes and the posture of a wrestler. It is surely the same masterhand as another famous sculpture in the British Museum (LMS 223) collected by Tyerman and Bennett in 1823. Important to note that they are each carved from the same wood – metrosideros – or ohi lehua. A symbolic tree found only in the high mountains with red flowers and once cut the core looks like raw flesh.

A NOTE ABOUT THE VÉRITÉ COLLECTION:

In 1934, Pierre and Suzanne Vérité opened their first shop called - Arnod, Art Nègre - on the Rue Huyghens, in Montparnasse. The address, suggested to them by their friend and neighbour, the American artist John Graham, was illustrative of those early years and synergistic time when in 1916, the Lyre et Palette gallery, located a little further down the street, held the first Parisian exhibition that combined Modern art (Matisse, Picasso and Modigliani) with African art. Art dealers and collectors such as Paul Guillaume, Charles Ratton, Pierre Loeb and André Portier met and mingled at the Vérités' gallery, alongside members of the Parisian avant-garde – the Surrealists Paul Eluard, André Breton and Tristan Tzara – and the international avant-garde, including Helena Rubinstein and James J. Sweeney, to whom Graham introduced the Vérités.

In 1937, they moved to the heart of Montparnasse on boulevard Raspail, and there Galerie Carrefour was born. More than ever, the Vérités were at the nexus of haute- Parisian cultural life in their salon. 'Come into my forest' - Pierre's affectionate gallery greeting to his gallery and its inhabitants from Africa and Oceania – was likely spoken to the virtual constellation of 20th century modernists - Matisse, Picasso, André Lhote, Marcoussis, Breton, Eluard, Ernst, Derain, Lipchitz, Magnelli, Léger &c.

Pierre and Suzanne Vérité acquired most of the masterpieces of their personal collection during the 1930s, however their collection was not revealed to the public until 1950s when a few exhibitions came to light with works from their collection: 1951 at Galerie La Geintilhommerie, 'Arts de l'Océanie', 1952 and 1955 at Galerie Leleu, 'Chefs-d'Oeuvre de l'Afrique Noire' and 'Magie du Décor dans le Pacifique'; 'Art Afrique Noire' 1954 at the Musée Réatu in Arles organized by such luminaries as Michel Leiris, Pierre Guerre, Charles Ratton, Pierre Vérité himself, and LeCourneur and Roudillon – here it was the last time that objects from the collection would be named as such. Later, though they remained generous in their loans and contribution to the academic knowledge of African and Oceanic art, their names only appear episodically, or not at all for instance the loan of the great Fang Ngil to the Museum of Modern Art's Primitivism' in 1984 – anonymous.

FOREWORD

Hawaiian figurative carving is exceedingly rare, and this figure, held for nearly a century in the Vérité collection, is an astonishing historic discovery. Created at the apogee of Hawaiian artistic production – age d'or - this representation of the war god, Kukailimoku, was created in the efflorescence of the iconic Kona style over 200 years ago.

BETWEEN GODS AND MEN: RELIGIOUS & SOCIAL CONTEXT OF HAWAIIAN ART

Classical Hawaiian art was an intrinsic part of the local social and religious system for hundreds of years up to the abolition of the kapu system in 1819. Those features that define Hawaiian art, and distinguish it among art from other Polynesian societies, are intrinsically linked to aspects of the highly-stratified system of aristocratic power and the relationships held between man and the gods.

Traditional Hawaiian society was highly stratified under the laws of primogeniture and divided in three different classes: the ali'i formed the aristocratic class, the maka'ainana or commoners's class occupied the middle, and the lowest strata were the enslaved kauwa. The nobility was a sacred class that traced its descent directly from the highest deities, the major gods or akua: Ku, Kane, Lono and Kanaloa. The whole of society was codified by the so called kapu system which associated social rank with religious behavior, rights of ownership and social attitude. The kapu system was a system of religious law, but also a form of political and social control, which was effectively abolished by 1819. Under the kapu system only the ali'i could lay claim to territory which comprised a moku (chiefdom), which was usually one of the eight major islands. The nature of rule was a mixture of prerogatives and duties that described the ruling chief as ali'i moku ('chiefdom eater') and formally gave him absolute power. Towards him the other chiefs were bound by social and religious obligations.

This complex and ordered correspondence between socio-religious expectations and their artistic fulfillment is what defines Hawaiian art as a unique artistic phenomenon, and within this system the artists were effectively part of an elite class of priest-sculptors.

'The carvers of the large temple images, and probably of many of the smaller types, were not mere craftsmen; they were kahuna kalai, priest-sculptors. Although there are no records to indicate how sculptors were chosen and trained, we can assume it was highly regulated procedure, as was true in the other kahuna classes such as medicine, religion, dance, and navigation. The image sculptors were very likely a hereditary class of kahuna, drawing for trainees on the immediate family, relatives, and adopted children. Training would have started early, with the youngster helping in the work, keeping tools in condition, observing and copying the sculptor's habits and practical skills' (Cox/ Davenport, p. 33).

When describing the way a heiau (temple) was built and decorated David Malo (1793–1853), a native Hawaiian historian who became a Christian minister and grew up in the time of Kamehameha I, gives the following account about the carvers: "Then a levy was made of people who should build the heiau from among those who ate at the king's table – the aialo – and the chiefs; and the work of hauling the ohia timber for the lana-nuu-mamao, and for making the idols themselves, was begun. The work of carving the certain images was assigned to special chiefs" (David Malo, Hawaiian Antiquities, 1898, p. 213).

This passage from David Malo testifies to the direct link that existed between the artistic production that presupposed the decoration of a temple compound and artistic commission as codified and understood with respect to the socio-religious obligations the highly ranked chiefs had to fulfill towards their king and their supreme gods. If the responsibility of delivering carved images for the decoration of a temple fell upon a handful of high rank persons, then artistic production itself alike was entrusted to a selective group of people: the highly trained male artisan-priests called kahuna.

KONA STYLE, KAMEHAMEHA I and SCULPTURE AS AN INSTRUMENT OF POWER

The Kona style is the only localized style of Hawaiian sculpture that can be documented; its specific iconographic features developed on the Kona coast of the island of Hawaii and is connected with the rule of Kamehameha I and the artistic representation of his personal war god Ku' kailimoku . The most compelling features of the style are: the distinctive pattern of an increased head size & hair elaboration, snarling mouth & extended nostrils, parallel grooves to represent beards, eyes dislocated into the volume of the hair; body and limbs are represented as simple elliptical or conical volumes finished by parallel adz faceting; body units are clearly defined and separated, knees flexed with heavy calves. Two more striking features of Hawaiian images: the dislocated eyes and the prognathic mouth.

By 1790, the violent unification of most of Hawaii and Maui under the rule of Kamehameha I had begun. Initially the kahu, or keeper of his chief's war god Ku'kailimoku, Kamehameha I proceeded to the conquest and unification of most of the Hawaiian Islands which was reached by 1810. In this period of civil war and continuous violence Kamehameha I sought to insure the success of his war expeditions by building numerous luakini heiau in the Kona district. His personal god Ku-ka'ili-moku, or Ku-the-island-snatcher, was declared the principal deity of the kingdom, and all new temples were dedicated in his honor. "Kuka'ilimoku (Ku, snatcher of land) became the most famous of the war gods known in historic times. The large images that are thought to be receptacles for Ku'ka'ilimoku were probably all carved during the time of Kamehameha I with metal tools...During the civil wars that followed, Kamehameha and Ku'ka'ilimoku gained in power. One of the dramatic acts that led eventually to their more widespread influence was the sacrifice in 1791 of Kamehameha's cousin Keoua at the newly rebuilt heiau dedicated to Ku'ka'ilimoku at Pu'ukohola. From then on Kamehameha and Ku'ka'ilimoku rose together, eclipsing the power of other chiefs, other aspects of the god Ku, and the war gods of other chiefly lines. Kamehameha's greatness in warfare was paralleled by the greatness of his war god Ku'ka'ilimoku, which was visually manifested in his great size and disrespect (symbolized by the extreme mouth of disrespect), especially in his representation on heiau...As he rose to power, Kamehameha emphasized heiaus associated with his own Ku'ka'ilimoku..." (Kaeppler 1982, p. 99-100)

Political unification and the concentration of production by a limited number of kahuna sculptors in a relatively small area resulted in the creation of a unifying artistic style : the Kona style. "This is the classic style of Hawaiian sculpture, and its influence was certainly felt by carvers of nontemple images. Similarities in posture, articulation, form and surface treatment are reflected in many of the akua ka'ai, aumakua, and support figures." (Cox/ Davenport, p. 78) Artists working in the distinguished Kona style represented the eyes as abstracted triangles within the hair design or to locate them off the face and into the hair pattern, to elongate and let them drop to a point where they followed the downward sweep of the hair. Compared to the highly abbreviated, often expressionless, look of other Polynesian counterparts, Hawaiian figures in the Kona style shock or impress the viewer with their distorted, grimacing faces displaying disrespect or scorn, a protruding jaw significant of some gesture of superiority, defiance and contempt. They further defy the viewer in a stance of aggressiveness reminding a wrestler's posture: the arms separated from the torso with elbows thrust out and back, a strong chest, the upper arm massive with shoulders wide, the feet apart and knees flexed, all these elements combine to an attitude of tension and aggressiveness.

But the most striking element that defines Hawaiian art beyond comparison with other Polynesian art forms is the carving technique that voluntarily left the traces of the adze exposed: " The surfaces of Hawaiian sculpture are finished either by grinding and polishing or by faceting (leaving the adze marks exposed). Faceting is found on all types of images and on other carvings such as house posts, tools, and canoe fittings. It seems to have been developed and perfected as an aesthetically acceptable finish, along with the smoothed and polished finish. Faceting required a great deal of control by the sculptor. The faceting, a series of bands running parallel to the axis of the volume, was made not by a single adze cut nor by a planning action, but by a carefully controlled series of advancing adz strokes that lifted the chips away in almost one piece. As the final act of the sculptor, it was a critical point in the work, exposing his craftmanship & virtuosity...The adaption of this method for finishing many of the smaller images, on which a polished surface would have been relatively easy to achieve, indicates that sometimes the faceting was preferred even when time was not a factor." (Cox/ Davenport, p. 48)

TYPES OF FIGURES AND THEIR PURPOSE

Four types of images are known among Hawaiian figural carvings. Of these four types only one is secular and comprises support figures, the rest are all religious figures. Of these, temple images are of considerable size, and can be distinguished from the generally smaller sized akua ka'ai images (stick god images) and aumakua images (sorcery images).

Some temple images would further be either very tall or more modest in size. The tallest among them would serve as central images on the platform of a heiau and were called akua mo'i, and as such were set in place in the center of a group of images facing the altar. Of this type only three colossal temple images survive: Bishop n° inv, Salem n° inv & BM n° inv. The greater number of temple images were of secondary or auxiliary character and they were placed either flanking the mo'i figure or decorating the entrance gate, the fence, the walls of the temple, inside or outside the enclosure: "Each one would have been known by a specific name, and each probably had some particular part to play in the temple ceremonies or demarcated a specific ritual space." (Cox/ Davenport, p. 60)

Unlike the akua ka'ai or the aumakua images, temple images were part of very important ritual services and had to be carved under the pressure of time and within a few days. This may explain why for most of the cases there is a difference in patina between temple images and the rest of religious images: the akua ka'ai or the aumakua images most often present a polished surface and it is a distinctive feature of the temple images to present the long parallel faceting of the adze strokes that impart an extra dynamism. This feature ultimately became the trademark of Hawaiian sculpture.

Following the Cox/Davenport criteria of classification, and judging by its size and style of making the present Vérité figure could have been part of a temple compound either as an auxiliary figure or as one of the figures enriching the decoration of the temple. The Vérité figure has a small round notch beneath its feet which has been cut or sawn off. Originally the notch was probably extending into a proper shaft and the figure was most likely standing on a post. The current notch is in that case what remains of what used to be the upper extremity of the post. By consequence, this also indicates that originally the figure was much taller. The fact of its being rather a post figure rather than a freestanding one is suggestive for distinguishing it from the aumakua images.

As such it is also possible that the Vérité figure served as a guardian figure near an inner altar. As can be distinguished on the drawing by Reverend William Ellis a great variety of these figures existed around the temple enclosure and inside it. Reverend William Ellis who visited the ancient temple of Hale-o-Keawe in 1823 left one of the most detailed descriptions of the temple's inside and outside:

"Honaunau, we found, was formerly a place of considerable importance, having been the frequent residence of the kings of Hawaii for several successive generations.

The monuments and relics of the ancient idolatry with which this place abounds, were, from some cause unknown to us, spared amidst the general destruction of the idols, &c., that followed the abolition of the aitabu, in the summer of 1819.

The principal object that attracted our attention, was the Hare o Keave (the House of Keave), a sacred depository of the bones of departed kings and princes...it is a compact building, twenty-four feet by sixteen, constructed with the most durable timber, and thatched with ti leaves...Several rudely carved male and female images of wood were placed on the outside of the enclosure; some on low pedestals..others on high posts on the jutting rocks...A number stood on the fence at unequal distances all around; but the principal assemblage of these frightful representatives of their former deities was at the south-east end of the enclosed space, where forming a semicircle, twelve of them stood in grim array, as if perpetual guardians of

"the mighty dead" reposing in the house adjoining...They stood on small pedestals, three or four feet high, though some were placed on pillars, eight or ten feet in hight, and curiously carved... by pushing one of the boards across the door-way a little on one side, we looked in, and saw many large images, some of wood very much carved..." (W. Ellis, p. 124-126)

As both the drawing and the literal description of William Ellis seem to imply, there existed a great variety of figures serving both indoors as outdoors purposes. At least in one case a pair of images from the Hale-o_Keawe heiau at Honaunau is documented as having served as guardian figures facing an inner altar: one in the Bishop Museum 7883, the other one the Chicago Natural History Museum 272689, they were both collected in 1825 by Andrew Bloxam during the voyage of the the H.M.S. Blonde.

Nonetheless, very few of the extant figures of larger size are documented, and by consequence, only rarely does one know with precision what their precise function was. As Kaeppler emphasized it, functions of Hawaiian figures were multiple and fluctuant and are difficult to determine in retrospective whilst using our own standards of classification:

"...what we know about Hawaiian images, of what gods they were the visual manifestations, who used them, and how they were culturally and linguistically categorized is not clear. All of these aspects undoubtedly changed over time and were far from uniform from island to island, or even from family to family. Indeed, it is likely that one image may have been used for multiple purposes and took on different attributes on the occasion and the rank of the person using it."(A. Kaeppler, Eleven Gods Assembled, 1979, p. 5)

Kaeppler further considered that a proper classification of Hawaiian figures should take in account a more fluid boundary separating for example temple images from large akua ka'ai figures. Indeed akua ka'ai figures are very much like the temple images not freestanding and in a similar way their feet are continuous with the shaft. Further, some of the akua ka'ai are of considerable size and sometimes even larger than what has been classified as temple images (Kaeppler 1979: p. 6).

STYLISTIC COMPARISONS AND THE TYERMAN AND BENNETT FIGURE (BM.LMS.223)

By the time Cox/Davenport published their exhaustive list of Hawaiian carvings, eight temple images and seven akua ka'ai figures were known and had been classified under the Kona style. Their scantiness is largely due to the fact that most of the Kona style images were destroyed by iconoclastic violence on the brink of the abolition of the kapu system in 1819. Since the publication of Cox/Davenport, only a few additions have been made to the corpus (see lot 32 in the upcoming Various Owners sale, Christie's Paris, 22 November 2017). Without any doubt, the Vérité figure is the most considerable and important figure to re-join this very selective society.

With very few exceptions (for ex the British Museum LMS 223 collected the reverands Tyerman & Bennett in 1822 from a heiau at Kawaihae, Hawaii) the origin of most of the Kona style figures is not known. Still, the various records of the collectors of some of the images and most compelling, the drawings by the artists who visited the Kona coast, notably Louis Choris (1816) or the Reverend William Ellis (1823), clearly establish that this style was flourishing during the early 1800s and that figures in this style abounded in rich variety during the final years of Kamehameha's reign. See for instance the drawings of L. Choris fig. XX and specific comparisons can be drawn between the Vérité figure and four other figures in the Kona style: the BM OC. HAW. 74, the BM LMS 223 and Bishop Museum 9067 and 9068. These similarities essentially comprise the aspects of size, form, shape, and carving technique where they all share common features.

"Although it is possible that the "Kona" images do form a group, I would hesitate to categorize them as a local style, given the small number that have a known provenance or history. The similarity in style of these images may be owing to the influence of a master carver – all could have, in fact, been carved by one sculptor." (Kaeppler 1979, p. 7) The idea suggested by Kaeppler of one single carver or workshop behind the Kona style images may difficult to prove, nonetheless, one can ideally envisage artistic continuity in time between the last decades of the 18th century and the first two of the 19th century due to the productions of a line of connected carvers. This especially makes sense considering the highly selective rank that qualified very few to the professional status of the kahuna sculptors.

In this context, it is striking then to observe the similarity it displays to the Tyerman and Bennett figure BM LMS 223 and the Vérité figure not only in terms of the carving technique but also in the rendering of volumetric proportions and movement. The scale of each is nearly half that of the largest Kona figures, with Vérité figure at 21 inches and the Tyerman-Bennett figure at 29 ¾ inches. As noted earlier, the scale likely speaks to their function more in an ancillary temple, and the possibility that they were not static, but could have been moved as needed.

This element extended by the fierce looking and distorted face with dislocated eyes and wig-like headdress is what further the Vérité figure to BM LMS 223 and the two Bishop images 9067 and 9068. If these latter figures can be distinguished from the Vérité figure in the rendering of the bodies, when one compares the Vérité figure to BM LMS 223 the similarities in the bodies are the most striking: the powerful chest, the massive and round shoulders, the strong arms with elbows thrust out and back, the powerful legs with flexed knees, an almost identical way of separating through a sharp curve at knee level the thighs from the calves. Further and more finegrained details such as the way in which the artist carved the surface under the chin and around the neck leaving almost identical adze traces, suggests that in both the BM LMS 223 and the Vérité figure the same or very much affine artistic carving know-how was operating. The surface of each also has traces of red, white and black pigments. An analysis of the pigments of the Vérité figure tell us the materials consist of organic materials. The fact that the similarities between the two figures are so striking, hypothetically suggest that they originated in the in the same line of carvers, if not the work of a single kahuna.

This idea is further supported by considerations of both Kaeppler and Cox/Davenport: "Curiously, a number of examples of Hawaiian images occur in pairs. These are not simply coincidences of two pieces of similar style being saved from many, but pairs undoubtedly made as such, by a single artist, and probably intended for use together. There are at least ten of these pairs in existence..."(Cox/Davenport, p. 36). In each pair, there are asymmetries, either in details like the position of hands or scale.

PROVENANCE

The Vérité figure was brought into the collection by the 1940s according to the family tradition, when it was bought in an exchange with the dealer, Marie-Ange Ciolkowska. Unfortunately, no detailed information as to its previous location is known. This is no surprise, as only but few images in the Kona style have a documented provenance. Further to this, most of the Hawaiian images have an erratic trajectory in terms of provenance and were discovered randomly throughout the 19th and the 20th century.

In this context it is worthwhile mentioning the voyage of H.M.S. Blonde, famous for the mass collection of Hawaiian artefacts operated by its crew.

The H.M.S. Blonde set for a voyage to Hawaii in order to take back the bodies of King Liholiho (Kamehameha II) and Queen Kamamalu who had died of measles in London. On 15 July 1825 Lord Byron and other members of the ship's company of H.M.S. Blonde, including the naturalist Andrew Bloxam, visited the heiau at Hale-o-Keawe at Honaunau in Kealakekua Bay, in the Kona district of western Hawaii Island. This is the same temple that had been previously visited and described by Reverend William Ellis as still intact in 1823 and containing most of the wooden carvings that decorated it.

"The exterior appearance of the building itself does not differ from that of the grass houses of the native chiefs...the court within the palisade is filled with rude wooden images of all shapes and dimensions, whose grotesque forms and horrible countenances present a most extraordinary spectacle...[Chief Karaimoku] had given directions, that as the English officers were desirous of taking some of the ancient gods, and other articles deposited in the morai, to show in Britain what had been the worship and the customs of their Hawaiian brethren, the guardians of the place should permit them to remove whatever they pleased." (Byron 1826, p. 201)

Lord Byron and his party were allowed to remove artefacts "and the Blonde soon received on board almost all that remained of the ancient deities of the Islands" (Byron, 1826, p. 202). James Macrae who accompanied Lord Byron visited the Hale-o-Keawe heiau one day after Byron. After remarking that Lord Byron's party had taken "all that could be taken" the day before he also tells that "in the middle were several effigies of the deceased chiefs, tied to a bundle of tapa cloth containing the bones of each person whom the effigies represented. Most of the effigies were made of wood, but the one representing the late Tamahamaah was substituted by a mask of European manufacture and was more finely dressed than the others. The party with Lord Byron that had visited here the day before, had taken away any memorials of the morai that could be taken, so we asked the old priest to be allowed to take some of the ancient weather beaten carved figures outside." (J. Macrae, With Lord Byron at the Sandwich Islands in 1825, ed. 1922, p. 72)

This passage conclusively distinguishes between god images that could be taken and effigies or images of chiefs, which could not be taken. This testifies to the fact that even if the national gods had been overthrown the ancestral relics were still sacred.

It might be tempting to attribute a Bloxam or Byron provenance to the Vérité lot but generally, one must be careful when asserting the HMS Blonde as provenance in the absence of proper documentation. Nonetheless, it cannot be excluded of course that the Vérité figure be one of those collected either by Lord Byron's party or by James Macrae's party in the Hale-o-Keawe temple. One does have to bear in mind that Lord Byron had a large undocumented collection of objects which he presented at various times to various people, most of whom were private individuals, and the items have gone through many hands since. As to which objects James Macrae and his party collected not much is known either.

TECHNICAL DATA: C14 REPORT, OHI'A-LEHUA (metrosideros collina), WOOD & PIGMENT ANALYSIS

Metrosideros collina alias Ohi'a lehua

The C14 analysis dating the wood essence of the Vérité figure to the 18th-19th century is compatible with what one knows about traditional carving tradition on Hawaii. This is further corroborated by the wood essence of which the figure is carved which is the metrosideros collina.

As it goes by its local denomination the ohi'a lehua tree was the essence from which traditionally most of the timber work and artistic wooden production was done. Its use was essential in the process of carving the figures representing the deities. As noted by Cox and Davenport: of the woods used for the religious figures, especially the temple images, the wood form the ohi'a-lehua - (metrosiderois macrioyus; m. collina - p. xxiii) tree was the most important. This tree was believed to be one manifestation of the major gods, Kane and Ku, and was therefore thought to have great mana. The trees vary in size, the largest being found only on the high, misty slopes of the mountains, at four thousand to six thousand feet elevation. Here they attain a diameter of four to five feet, are usually fairly straight at the base and are a hundred feet or more high... . The wood is easily carved with a sharp tool when it is freshly cut or if it is kept wet. It is a very dense wood. A log will sink when placed in water, and this means was used to store and season the material. A possible cause of the sacredness attributed to the tree may be its red blossoms, considered sacred to Pele. Another may have been the redness of the wood, which when freshly cut has an appearance strikingly like that of raw meat, thus reinforcing the idea of life and possibly correlating with human sacrifice, which in special cases preceded the carving of an image (p. 25).

The importance of this wood was indicated for the first time by David Malo: "further down the mountain grows the ohia (same as the lehua), a large tree...It was much used for making idols, also hewn into posts and rafters for houses, used in making the enclosures about temples..."(David Malo, HA, p. 41)

O god Ku, of the sacred altar!

O Ku of the scaffolding of ohia-timber!

O Ku carved of the ohia-lehua!

O Ku of the flourishing ohia-ha!

O Ku of the water-seasoned ohia timber!

O Ku, come down from heaven!

O Ku, god of light!

O Ku, ruler of the world!

O magnificent ohia-tree!

O Ku of the ohia-tree carved by a king, lord of ohia-gods!

(David Malo, HA, p. 232)

Even if the opinion that "all idols" were carved from the ohia essence proved to be an oversimplification, as was shown by A. Kaeppler in her article, wood analysis of more than 20 images showed that the ohi'a lehua was used also in the case of smaller carvings such as Bishop 9067 and 9068 which is something one would have expected less. "The kinds of wood used for specific objects and ceremonies were obviously important to Hawaiians. The names of two of their important ceremonies were also names of woods – haku'ohi'a and kauila nui ceremonies. The importance of the metaphorical use of words in Hawaii is well known, as is the importance of the proper raw materials."(Kaeppler: p. 45)

Bibliography

Brigham W. T., Old Hawaiian Carvings, Memoirs of the Bernice P. Bishop Museum of Polynesian Ethnology and Natural History, vol. II, n°2, pp. 167-181

Buck P. (Te Rangi Hiroa), Arts and Crafts of Hawaii, vol. XI, Bernice P. Bishop special publication 45, Honolulu, reprint 1964

Lord Byron M. G., Voyage of H.M.S. Blonde to the Sandwich Islands in the years 1824 – 1825, London, 1826

Claerhout A., Two Non-authentic Hawaiian War God Images, Baessler-Archiv, Neue Folge, vol. XXIX, 1981, pp. 67-107

Cox J.H. and Davenport W., Hawaiian Sculpture, Honolulu, Hawaii, 1974

Ellis W., A Narrative of a Tour through Hawaii, or Owhyhee; with Remarks on the History, Traditions, Manners, Customs and Language of the Inhabitans of Sandwich Islands, reprint of the London 1827 edition, Honolulu, Hawaii, 1917

Kaeppler A., Eleven Gods Assembled, An Exhibition of Hawaiian Wooden Images, Bernice P. Bishop Museum, Honolulu, Hawaii, April 6 – June 10, 1979

Genealogy and Disrespect: A study of Symbolism in Hawaiian Images, RES: Anthropology and Aesthetics, No. 3, 1982, pp. 82-107

"L'Aigle" and HMS "Blonde". The use of History in the Study of Ethnnography, Hawaiian Journal of History, vol. 12, 1978, pp. 28-44

Kaeppler A., Rudall P., Starzecka D., Wood Analysis and historical Contexts of Collecting Hawaiian Wooden Images: A Preliminary Report, in Dark Ph., Rose R.G. (eds.), Artistic Heritage in a Changing World, Honolulu, Hawaii, 1993, pp. 41-46

Macrae J., With Lors Byron at the Sandwich Islands in 1825, reprint, Honolulu, 1922

Malo D., Hawaiian Antiquities, trans. by Dr. N.B. Emerson, Honolulu, Hawaii, 1898

Rose R., Reconstructing the Art and Religion of Hawaii, review article, The Journal of the Polynesian Society, vol. 87, no. 3, 1978, pp. 267-278

Seaton S.L., The Hawaiian Kapu Abolition of 1819, American Ethnologist, vol. 1, n°1, 1974, pp. 193-206

Footnotes

1. For a brief survey of the Hawaiian traditional society See S. Lee Seaton, The Hawaiian kapu abolition of 1819, American Ethnologist, vol. 1, no. 1, 1974, pp. 193-206

2. The Hawaiian name is in direct reference to real politics terms and stems from the factual division of tasks in the administration of the chiefdoms: "The distribution of the lands of a ruling chief's chiefdom among his subordinates was primarily accomplished by a 'cutting' of the land at the time of his succession. Indeed, the term for "politics" is kalai'aina ('land carving'). In this enterprise the ruling chief was assisted by his kalaimoku ('island cutter') who acted as the chief's advisor. (Seaton, p. 199-200)

3. For a discussion of the significance of the protruding jaw-mouth-tongue feature see A. Kaeppler, Genealogy and Disrespect, A Study of symbolism in Hawaiian Images, RES: Anthropology and Aesthetics, No. 3, 1982, pp. 82-107. In her article Kaeppler argues that the "mouth of disrespect" might be a symbolic element to be associated with warfare and social elevation. Those figures that show the "mouth of disrespect"are most often associated with Ku the war god. Their production came to a efflorescence during the rule of Kamehameha I. According to Kaeppler Kamehameha I epitomized the concept of self elevation in his rise to power with the help of his war god, Ku' ka'ilimoku.

4. For a discussion of the particular collecting context connected with the HMS Blonde voyage see A. Kaeppler, "L'Aigle" and HMS "Blonde": the Use of History in the Study of Ethnography

(Wood analysis proved central to A. Claerhout's analysis of two Hawaiian images that ultimately proved to be fanciful copies inspired by the Bishop Museum akua ka'ai figures 9067 & 9068. In this case, beyond the very obvious deviances from and exaggerations of the traditional Kona style, wood analysis delivered the decisive argument for dismissing the two figures as non-authentic Hawaiian artefacts. None had been carved from the metrosideros polymorpha or collina wood essence but from African and European wood. For a detailed discussion of this argument see A. Claerhout, Two Non-Authentic Hawaiian War God Images, 1981; The question of the wood essence in connection with the authenticity if Hawaiian wood carvings was also addressed by A. Kaeppler in her article Wood Analysis and historical Context, in Artistic Heritage in a Changing Pacific, YY, 19XX, pp. 41-46.

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».

(b) Notre description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérées comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

(a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation et l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni prise en charge de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à l'**état** de la part de Christie's ou du vendeur.

(b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ils ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

(a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe applicable.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres gemmes et/ou nécessiter une attention particulière au fil du temps.

(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre gemme mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre gemme. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre gemme particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres gemmes peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

(a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

(a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) pour les personnes physiques : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) pour les sociétés : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) Fiducie : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) Indivision : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration ainsi qu'une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire ;

(vii) Les agents/représentants : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom. Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous avez besoin de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https://www.christies.com/livebidding/index.aspx et cliquer sur l'icône « Bid Live» pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) Ordres d'achat
Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente
Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve
Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :
(a) refuser une enchère ;
(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
(c) retirer un **lot** ;
(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
(f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères
Le commissaire-priseur accepte les enchères :
(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
(c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur
Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

6. Paliers d'enchères
Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises
La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications
À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente
Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR, ET TAXES

1. Commission acheteur
En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17.5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente. Vous trouverez des informations détaillées sur la manière dont la TVA et les récupérations de TVA sont traitées dans la section intitulée «Symboles et explications de la TVA». Les frais de TVA et les remboursements dépendent des circonstances particulières de l'acheteur, de sorte que cette section, qui n'est pas exhaustive, ne devrait être utilisée qu'à titre de guide général.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et du Royaume-Uni s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTE EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. TVA
L'adjudicataire est redevable de toute taxe applicable, y compris toute TVA, taxe sur les ventes ou d'utilisation compensatoire ou taxe équivalente applicable sur le **prix marteau** et les **frais de vente**. Il incombe à l'acheteur de vérifier et de payer toutes les taxes dues.

En règle générale, Christie's mettra les **lots** à la vente sous le régime de la marge. Légalement, ce régime implique que la TVA n'apparaît pas sur la facture et n'est pas récupérable.

Sur demande des entreprises assujetties à la TVA formulée immédiatement après la vente, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujetti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces **lots** ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

REMBOURSEMENT DE LA TVA EN CAS D'EXPORTATION
EN DEHORS DE L'UNION EUROPENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de 3 mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU en statut « ECS Sortie ») sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement €50 de frais de gestion. Nous vous précisons que Christie's ne délivre pas de bordereaux de détaxe.

REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS
DE L'UNION EUROPENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre Etat membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leur numéro d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des **lots** vers cet autre Etat dans le respect des règles administratives et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira €50 de frais de gestion sur chaque remboursement.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire
Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujetti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur
Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :
(a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité
Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie** d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est défini dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :
(a) la **garantie** est valable pendant les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
(b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
(c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **Intitulé** ou à toute partie d'**Intitulé** qui est formulé «**Avec réserve**». «**Avec réserve**» signifie défini à l'aide d'une clarification dans une **description du catalogue** du **lot** ou par l'emploi dans un **Intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À...» dans un **Intitulé** signifie que le **lot** est selon l'opinion de Christie's probablement une œuvre de l'artiste mentionné mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **Intitulés Avec réserve** et la description complète du catalogue des **lots** avant d'enchérir.
(d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.

(e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si l'acheteur initial a possédé le **lot**, et en a été propriétaire de manière continue de la date de la vente aux enchères jusqu'à la date de la réclamation. Elle ne peut être transférée à personne d'autre.

(f) Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie** d'authenticité, vous devez :

(1) nous fournir des détails écrits, y compris toutes les preuves pertinentes, de toute réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères ;

(2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et

(3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.

(g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
i. le prix d'adjudication ; et
ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :
Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions et dans la limite de 40 000 €. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de nos services Caisses, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (d) ci-dessous.

(iii) En espèces :
Nous avons pour politique de ne pas accepter les paiements uniques ou multiples en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur s'il est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers.

(iv) Par chèque de banque :
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :
Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euro.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département Caisse, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

2. Transfert de propriété en votre faveur
Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur
Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux évènements mentionnés ci-dessous:

(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**

(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement
Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom «Christie's» au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention
Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituerons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement
Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 7 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

(a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente, nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie's**.

(c) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 7 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
(i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ; ou
(ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots
Nous inclurons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le département transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations
Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous l'importez.

(a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne

(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport d'œuvres d'art de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(b) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit, entre autres choses, de matériaux à base d'ivoire, d'écailles de tortues, de peaux de crocodiles, de cornes de rhinocéros, d'ailerons de requins, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis
Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou pas de l'ivoire d'éléphant africain et vous achèterez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

(d) **Lots** d'origine iranienne
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'«œuvres d'artisanat traditionnel» d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays, comme le Canada, ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

(e) Or
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(f) Bijoux anciens
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(g) Montres
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.
(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégagera pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Les déclarations faites ou les informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; ou
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sauf tel que requis par le droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limité au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans le présent accord, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous donnons une traduction de ces Conditions de vente, nous utiliserons la version française en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité, et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par ces Conditions de vente n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice unique ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Préemption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de

paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

• Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge	150.000 €
• Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge	30.000 €
• Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Livres de plus de 100 ans d'âge	50.000 €
• Véhicules de plus de 75 ans d'âge	50.000 €
• Dessins ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âg	15.000 €
• Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge	15.000 €
• Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur)	1.500 €
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles	(1)
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles	1.500 €
• Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)	(1)
• Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur)	300 €

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous sommes désolés mais nous ne pouvons accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

(i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;

(ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;

(iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou

(iv) dans le cas de gemmes, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans le présent accord selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.

description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'**état** physique d'un **lot**.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **Estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

Intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

Avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **Intitulés Avec réserve** désigne la section dénommée **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

AVIS IMPORTANTS
et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 254.

○ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot**. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

○○ Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

Δ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

◊ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide de quelqu'un d'autre. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

• **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ La TVA au taux de 20% sera dûe sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union européenne dans les délais légaux (voir la section "TVA" des Conditions de vente).

++ La TVA au taux de 5,5% sera dûe sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union européenne dans les délais légaux (voir la section "TVA" des Conditions de vente).

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'**état** d'un **lot** particulier (disponible pour les **lot**s supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'**état** ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSES DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPECES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPECES PROTEGEES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, la corne de rhinocéros, les ossements de baleine et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots

entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR
Les acheteurs potentiels se voient rappeler que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Cers traitements ont été généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels aux États-Unis à la fiche d'informations préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES
La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's communique à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boitier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres Par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenu pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenu garant de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des conditions de vente imprimées à la fin du catalogue.

Néanmoins, ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS
Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue.
Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE
Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des conditions de vente de de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE
1. Par Boucheron. Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

LES JOAILLIERS SONT SOUS LA DESCRIPTION

2. Signé Boucheron. Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
3. Avec le nom du créateur pour Boucheron. Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
4. Par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
5. Monté par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
6. Monté uniquement par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie tque le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES
1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
4. ART DÉCO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ
Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX
Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT
De temps à autre, Christie's peut proposer un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou faire une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole ° à côté du numéro de **lot**.
Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ◊. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

***« attribué à... »** à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

***« studio de.../atelier de... »** à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

***« entourage de... »** à notre avis, œuvre de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

***« disciple de... »** à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

***« à la manière de... »** à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

***« d'après... »** à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

« signé... »/ « daté... »/ « inscrit... » à notre avis, l'œuvre a été signée/ datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

« avec signature... »/ « avec date... »/ « avec inscription... » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

STATUE HEMBA, *singiti*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 82 cm. (32¼ in.)
€200,000-400,000
$250,000-480,000

ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE
Paris, 22 novembre 2017

EXPOSITION
15–21 novembre 2017
9, avenue Matignon
Paris 8e

CONTACT
Bruno Claessens
bclaessens@christies.com
+33 (0) 1 40 76 84 06



SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUSTRALIE
SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUSTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

BRÉSIL
SÃO PAULO
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

CHILI
SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff
de Lira

COLOMBIE
BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

DANEMARK
COPENHAGEN
+45 3962 2377
Birgitta Hillingso
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

FRANCE
DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX
CENTRE, AUVERGNE, LIMOUSIN ETBOURGOGNE
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

BRETAGNE, PAYS DE LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory

GRAND EST
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts

•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

POITOU-CHARENTE AQUITAINE
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

ALLEMAGNE
DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne
Schweizer

INDE
MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAEL
TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE
•MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Veneti (Consultant)

GÊNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE & ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+65 6735 1766
Nicole Tee

MEXICO
MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS
•AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE
OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

REPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766

•HONG KONG
+852 2760 1766

•SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

PORTUGAL
LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

RUSSIE
MOSCOU
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

SINGAPOUR
SINGAPOUR
+65 6735 1766
Nicole Tee

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(Independent Consultant)

DURBAN & JOHANNESBURG
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

CORÉE DU SUD
SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

ESPAGNE
MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

SUÈDE
STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE
•GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE
BANGKOK
+66 (0)2 652 1097
Benjawan Uraipraivan

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
•DUBAI
+971 (0)4 425 5647

GRANDE-BRETAGNE
•LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

NORD OUEST ET PAYS DE GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

ÉTATS UNIS
CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

•NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÈS AUX VENTES

COLLECTIONS INSTITUTIONNELLES
Tel: +44 (0)20 7389 2548
Email: norchard@christies.com

SERVICES FINANCIERS
Tel: +44 (0)20 7389 2624
Fax: +44 (0)20 7389 2204

HÉRITAGE ET TAXES
Tel: +44 (0)20 7389 2101
Fax: +44 (0)20 7389 2300
Email:rcornett@christies.com

COLLECTIONS PRIVÉES ET "COUNTRY HOUSE SALES"
Tel: +44 (0)20 7389 2343
Fax: +44 (0)20 7389 2225
Email: awaters@christies.com

MUSÉES, GRANDE-BRETAGNE
Tel: +44 (0)20 7389 2570
Email: llindsay@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +44 (0)20 7389 2464
Fax: +44 (0)20 7389 2038
Email: mwrey@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

Entreposage et Enlèvement des Lots
Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux
au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRAND FORMAT, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus seront transférés chez Transports Monin :

Mardi 21 novembre 2017

Transports Monin se tient à votre disposition le lendemain suivant le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône n° 33
75018 Paris
Téléphone magasinage: +33 (0)6 27 63 22 36
Téléphone standard: +33 (0)1 80 60 36 00
Fax magasinage: +33 (0)1 80 60 36 11

TARIFS

Le stockage des lots vendus est couvert par Christie's pendant 14 jours ouvrés. Tout frais de stockage s'applique à partir du 15ème jour après la vente. A partir du 15ème jour, la garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Transports Monin au taux de 0,6% de la valeur du lot et les frais de stockage s'appliquent selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

Transports Monin offre également aux acheteurs la possibilité de faire établir un devis pour l'emballage, le montage, l'installation, l'établissement des documents administratifs et douaniers ainsi que pour le transport des lots en France ou à l'étranger. Ce devis peut être établi sur simple demande.

PAIEMENT

- A l'avance, contacter Transports Monin au +33 (0)1 80 60 36 00 pour connaître le montant dû. Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)
- Au moment de l'enlèvement: chèque, espèces, carte de crédit, travellers chèques.

Les objets vous seront remis sur simple présentation du bon d'enlèvement. Ce document vous sera délivré par le caissier de Christie's, 9 avenue Matignon 75008 Paris.

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom
at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All the sold lots will be transferred to Transports Monin :

Tuesday 21 November 2017

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône n° 33
75018 Paris
Telephone Warehouse: +33 (0)6 27 63 22 36
Telephone standard: +33 (0)1 80 60 36 00
Fax Warehouse: +33 (0)1 80 60 36 11

STORAGE CHARGES

Christie's provides storage during 14 business days. From the 15th day, all lots will be under the guarantee of Transports Monin, at 0.6% of lot value (hammer price plus buyer's premium). Storage charges will be applicable as per the rates described in the chart below.

Transports Monin may assist buyers with quotation for handling, packing, and customs formalities as well as shipping in France or abroad. A quotation can be sent upon request.

You may contact Transports Monin the day following the removal, Monday to Friday, 9am to 12.30am & 1.30pm to 5pm.

PAYMENT

- Please contact Transports Monin in advance regarding outstanding charges. Payment can be made by cheque, bank transfer, and credit card (Visa, Mastercard, American Express)
- When collecting: cheque, cash, credit card and travellers cheques. Lots shall be released on production of the Release Order, delivered by Christie's cashiers, 9 avenue Matignon 75008 Paris.



TABLEAUX GRAND FORMAT, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	5€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	2€ + TVA

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS	
Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	5€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS	
Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	2€ + VAT

COLLECTION VÉRITÉ
ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE, ET D'AMÉRIQUE DU NORD

MARDI 21 NOVEMBRE 2017,
À 15H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 15341 - NEMO

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS
Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
2. En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17.5% H.T. (soit 21% T.T.C.).
3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse.

Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13



FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT
Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.
Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

	15341
Numéro de Client (le cas échéant)	Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée | Téléphone en soirée

Fax (Important) | Email

○ Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE – ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :

CHRISTIE'S

Catalogue Photo Credits :
Sylvia Bataille, Juan Cruz Ibañez, Claude Germain
Maquette : Olivier Virassamy

19/09/17



9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS